فلسفة الجمال

في الفكر المعاصر

دكتور محمد زكى العشماوى

١٩٨٠

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص. ب ٧٤٩

اهداءات ٢٠٠٤

أسرة أ / سيد أحمد متولى الجوهرى
طنطا

فلسفة الجمال

في الفكر المعاصر



فلسفة الجمال في الفكر المعاصر

دكتور محمد زكى العشماوى

١٩٨٠

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص.ب ٧٤٩



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

دعاني قسم الفلسفة بجامعة بيروت العربية إلى إلقاء بعض المحاضرات على طلبة السنة الأولى في مادة « فلسفة الجمال »، فقد سبق لي تدريسها لطلبة الدراسات العليا بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، ولطلبة قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة الاسكندرية، فاعتذرت لضيق الوقت، وانشغالي ببعض الأبحاث الأخرى التي أقوم بإعدادها في الأدب العباسي، الأمر الذي جعلني أتردد في حمل عبء تدريس مادة فلسفة الجمال وتحضير دراسة جديدة فيها.

ولكن قسم الفلسفة لم يقتنع فيما يبدو، وأعاد على الدعوة من جديد وفي كثير من اللباقة هذه المرة، وقال: يكفينا ما لديك من دراسات سابقة في الموضوع، وما عندك يغنينا ويكفينا.

فما كان مني أن أَذْعنت تواضعاً وخجلاً، وعدت إلى أوراقي أجمع بعض ما تناثر منها، وأضيف إليها بعض الجديد الذي يتلاءم مع القديم، فكانت هذه الفصول التي أقدمها للقارىء.

غير أنني بعد أن أتممت هذه الصفحات شعرت، والحق يُقال، بشيء من الغبطة، لا لأنني وفَّيت بوعد قطعته على نفسي لقسم الفلسفة، ولكن لأنني استطعت أن أعود لبعض كتاباتي السابقة فأعرضها بطريقة أَدْنَى إلى التماسك.

وثمة شعور آخر بدأ يظهر في نفسي، وهو إدراكي بأن هذه الفصول، إذا جُمِعَتْ في كتاب على النحو الذي جمعت به، فربما تنفع الناشئين الذين يشرعون في دراسة الشعر والفن بوجه عام. فما من موضوع يمكن أن يوقظ اهتمام الشبيبة، ويحرك تفكيرها، ويجتذب مشاعرها مثل الشعر والفن.

ويكفيني هذا رضى واطمئناناً، والله حسبي، وهو الموفِّق والهادي لما فيه الخير والصواب.

د. محمد زكي العشماوي
١٩٧٩/١٢/٥

ماهية الفن

ما هو الفن؟ سؤال قد يطرح نفسه على الباحثين والدارسين في ميادين علم الجمال والفلسفة، والدراسات الأدبية والنقدية، وقد يتداعى إلى أذهان الشعراء والكتّاب والفنانين أنفسهم تشكيليين كانوا أم تعبيريين.

وقد يقف الجميع حيارى عاجزين عن الوصول إلى تعريف جامع مانع يصلح لكافة الفنون في كل عصر وكل زمان. وقد يصلون إلى بعض المقولات العامة التي تنبع عن لحظة وجد، أو حماسة قلب، أو توقد الروح وتوهجها أو عن موقف من مواقف الإلهام أو عند ومضة إشراق. نعم قد يصلون إلى مقولة قد تكون صادقة في الدلالة على معنى الفن، ولكنهم سرعان ما يلتقطون عبارة غيرها يجدونها أكثر إقناعاً، أو أبلغ أداء، ثم لا يلبثون أن ينصرفوا عنها إلى غيرها، وهكذا يقفون على غير ثبات عند كل مقولة من هذه المقولات تجذبهم حيناً ثم لا ترضيهم حيناً آخر..

وربما كان ما نجده من صعوبة في تحديد مفهوم الفن ناشئاً من أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني لا يخضع للأحكام المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنساني نشاط هو أسرع في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفني على اختلاف أشكاله سواء أكانت فنوناً تشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة أم كانت فنوناً تعبيرية كالموسيقى والشعر.

وقد ترجع صعوبة الوصول إلى تحديد لمفهوم الفن إلى طبيعة الفن ذاتها،

فالفن، كما نعرف، ليس من العلوم المضبوطة كالرياضيات والفيزياء والكيمياء، تلك العلوم التي يتفق على صحة معاييرها أكبر قدر من الناس، وهذه المعايير تأخذ شكل حقائق لها من صفات الثبات والعموم ما يضفي عليها صلابة وقوة. ويصبح من الصعب أن نغض من قيمتها، لأن مَنْ يغض من قيمتها، إنما يغض من قيمة نفسه أمام العقل.

ومع ذلك فقد يعجبنا أحياناً بعض المقولات التي تصدر عن الفنانين في تناولهم لماهية الفن، والتي قد تعترض دراساتهم، أو نجدها منثورة في بحوثهم، أو مبثوثة في كتبهم، أو مطروحة على ألسنة الناس ممن يهتمون بهذا الميدان أو ذاك من ميادين الفن. كأن تسمع أحدهم يقول مثلاً:

« الفن: هو إدراك عاطفي للحقيقة ».

أو « هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام ».

أو: « هو تلك الغارة من الصور التي يَشُنُّها الخيال على الواقع ».

أو: « هو أن تتناول الواقع بأنامل ورعة، وترفعه إلى مستوى المُثال ».

أو: « هو تلك المسافات المرتعشة التي تجدها بين الكلمات أو الارتفاعات والانخفاضات التي تكون بين الأصوات أو الحركات أو الألوان ».

أو: « هو زجاجة الويسكي التي يقدمها لك الفنان لتنقلك إلى عوالم من النشوة والانبهار ».

أو: « هو تلك الدهشة التي تعتريك وتسيطر عليك عند رؤيتك لمنظر طبيعي أخّاذ تراه لأول مرة ».

أو: « هو الذي يقدم لك تذاكر الطائرة، ولا يحجز لك في الفنادق، أو يحدد لك الأماكن التي نزورها، بل يتركك تتأمل ما تشاء بطريقتك الخاصة. »

أمثال هذه العبارات وغيرها قد تستهوينا أثناء قراءتها، وقد تنجح في إثارة العديد من المشاعر لشدة تركيزها وقوة إيحائها، وما تنطوي عليه أحياناً من الصدق في الدلالة على معنى من معاني الفن أو في التعبير عن زاوية من زواياه. لذلك قد نفرح بها عند الوقوع عليها، ولكنها في نظر الفيلسوف أو عالم الجمال تظل مفتقرة إلى الإقناع أو إلى تحديد الإطار العام لماهية الفن، ذلك الإطار الذي يصلح أساساً تتوقف عليه صحة القضايا والأحكام.

إن هذه المقولات السابقة أشبه بصور الفن التي تنطلق من الفنان بطريقة تلقائية أو نصف واعية، دون أن يكون له علم واضح بقوانينها. أو مثل الإنسان البدائي الذي يشعل النار ولا يكون على علم بطبيعتها، فهي تضيء ولكنها قد تسيء إلى صاحبها أو تضره.

تلك هي مهمة الفنان الذي يكثف تجربة في كلمة، أو يختصر لك البحر في قطرة، أو يرمز للغابة بشجرة.

ولكن مهمة فيلسوف الفن أو عالم الجمال هي مهمة أشد صعوبة أو هي على الأقل، مهمة مختلفة: إن مهمة هذين هي تحويل تلك المعرفة التجريبية التي يمتلكها الفنان أو المبدع إلى معرفة نظرية. فقد ينطق الفنان بالصور أو يكون عالماً بها لا شعورياً أثناء مرحلة الإبداع، ولكن لا يستطيع أن يصف لك كيف تمت ولادتها، وعلى أي نحو استقامت على عودها حتى خرجت في شكل عمل فني متكامل.

أما العلم الجمالي أو (الاستطيقي) فهو القادر على أن ينقل لك المعرفة الباطنة أو الكامنة في صميم النشاط الفني إلى دائرة الوعي أو الشعور، ومن ثم فإن « الاستطيقا » هي بمثابة العلم النظري من العلم التطبيقي المقابل له.

والآن، دعنا نحاول أن نستعرض معك بعض ما قاله علماء الجمال في ماهية الفن لعلنا أن نستقر عند مفهوم نرضاه أو نتفق عليه يصلح أساساً، ويصدق في تحديد معنى الفن بشكل مقنع.

من علماء الجمال من يرى أن الفن هو القدرة على توليد الجمال أو المهارة في استحداث متعة جمالية.

من هؤلاء « ساتنيانا » الذي يفرق في الفن بين معنيين: معنى عام يجعل فيه الفن مجموع العمليات الشعورية الفعَّالة التي تلعب دوراً هاماً في حياة العقل، والتي تعدِّل البيئة وتكيِّفها وتصوغها وتشكلها حتى تتمكن من تحقيق أغراضها[1].

ومعنى خاص: يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة دون أن يكون للحقيقة أي مدخل فيها اللهم إلاّ أن تكون على حد قول الدكتور زكريا إبراهيم عاملاً مساعداً قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية[2].

ويواصل الدكتور زكريا شرحه للمعنى الأول فيقول:

« والفن بالمعنى الأول إنما هو عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها، بحيث أنه لو قُدِّرَ للطير وهو يبني عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع، لصح أن نقول عنه إنه يمارس نشاطاً فنياً.

وتبعاً لذلك فإن الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يؤازره النجاح ويحالفه التوفيق، بشرط أن يتجاوز البدن لكي يمد إلى العالم فيجعل منه منبهاً أكثر توافقاً مع النفس »[3].

---

(١) الإحساس بالجمال ص ٦١ وما بعدها.

(٢) مشكلة الفن ص ١٢.

(٣) المرجع السابق ص ١٢.

ومن الذين عرّفوا الفن بأنه متعة فنية أو لذة جمالية كثيرون منهم مولر فرينغلس في كتابه « سيكلوجية الفن ». ذكر « أن لفظة الفن هي من الألفاظ التي تطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أحياناً أن تتولد منها آثار جمالية »[١].

وعلى الرغم من أن في الفن قدرة على توليد الجمال، وأن الإحساس بالجمال، وكذلك الإحساس باللذة والمتعة هما شيئان مصاحبان لعملية التذوق، وعملية الإبداع على السواء فإنهما ليسا شرطاً لوجوده أو تحققه، ومن ثم فلا نظن أن تعريفنا للفن بأنه لذة يمكن أن يحقق الهدف من التعريف الذي ننشده أو نسعى إليه، فقد يكون الأثر الفني باعثاً على اللذة، وقادراً على توليد أكبر قدر من الإحساس بالمتعة، ويكون في ذات الوقت رديئاً من الناحية الفنية. وقد نقرأ قصيدة شعرية أو نستمتع بلوحة فنية في لحظة ما، ثم تتغير اللحظة ويتغير الموقف النفسي فإذا اللوحة يختلف تأثيرها وإذا القصيدة الشعرية تفقد مذاقها أو معناها، وهذا وحده يكفي دليلاً على أن اللذة ليست دائماً معياراً صادقاً أو سليماً لقياس الفن أو دليلاً على وجوده.

فهذا كروتشة يرفض مبدأ اللذة في الفن رفضاً تاماً ويقول:

« والمذهب الذي يعرِّفُ الفن بأنه لذة يسمى خاصة باسم مذهب اللذة في الفن. وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية: فظهر أول ما ظهر في العالم اليوناني- الروماني، وكانت له السيادة في القرن الثامن عشر، ثم ازدهر مرة ثانية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولا يزال في أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ولا سيا من قبل المبتدئين في فلسفة الفن الذين يبهرهم في الفن أنه باعث على اللذة »[٢].

---

(١) Encyclo pedia Britanica Article «Art?».

(٢) المجمل في فلسفة الفن ص ٢٩.

ويقول في موضع آخر: هناك فارق بين اللذة والفن: فقد يكون المنظر الذي تمثله لوحة من اللوحات حبيباً إلى قلبنا لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية. وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت. ورب صورة نعترف بجمالها ثم هي تثير فينا الحنق والحسد لأنها من صنع عدو لنا أو منافس تدر عليه بعض الفوائد أو تمده بقوة جديدة »[١].

ويجب أن نفرق هنا بين ما يثيره الأثر الفني من لذة أو متعة جمالية وبين المعايير الحقيقية للفن، فليس كل لذة يثيرها الأثر دليلاً على قيمته، وليس الأثر النفسي الذي يتركه عمل من أعمال الفن هو المقياس على الجودة أو الرداءة، فبرغم اعترافنا بوجود المتعة أو الهزَّة النفسية التي تصاحب تاثرنا بالفن فينبغي أن نحذر من هذه اللذة بل ينبغي أن نعيد النظر مرة ومرتين عند حكمنا على الأثر الفني، وأن نتمهل في تجربة التذوق الفني، قبل أن نحكم على الفن بأنه جميل أو قبيح، كما ينبغي أن نعود في الحكم على الأثر الفني إلى مقاييس أخرى غير مقياس اللذة، أن ننظر في العلاقات والإيحاءات وقدرة هذه على التعبير عن الموقف المثار، وعن مدى إمكانات الفنان في استغلاله واستثماره لمادة فنه، وأن نستنبط أحكامنا الفنية من داخل الأثر لا من خارجه، وأن نتجنب تأثير العوامل النفسية الخارجة التي قد تتسلل إلى أحكامنا بخبث، وتعمل غير خاضعة لقاعدة.

وهناك من فلاسفة الفن من يفرقون بين الفن والمهنة، فيقررون أن الفن نشاط تلقائي حر بينما المهنة صناعةً مأجورةٌ وهم بذلك يتأثرون بالفيلسوف (كَنْت) الذي كان يرى أن الفن عمل لا يعمد إلى منفعة أو قصد وليست له أية غاية نفعية، بينما المهنة عمل نفعي يرتبط بما يعود علينا منه، وتأتي

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨.

جاذبيته من قدرته على النفع كما تتحدد قيمته بما يتولد عنه من كسب.

من هؤلاء الفلاسفة سِدْني كلفن Sydney Colvin الذي يفرق بين الفنون الجميلة التي تهدف إلى انتزاع الإعجاب، وتوليد الإحساس بالجمال واللذة، وبين غيرها من الأعمال الفنية الأخرى التي لا تستقل عن المنفعة، وتهدف إلى إنتاج موضوعات، على رغم كونها نافعة فإنها، تثير متعة التأمل والمشاهدة، وتبعث إحساساً باللذة حين يكون الشعور في مشاهدتها هو شعور الاستمتاع بما يحققه الغير.

وثمة فلاسفة آخرون يربطون الفن بالحُلم أو بالعاطفة أو بالخيال ويعتقدون أن الفن هو الذي ينقلنا إلى عالم من الخيال المحض أو من الحُلْم الذي يمثل الطرف المقابل لحياة الواقع أو عالم الحقيقة، وحين يتصور هؤلاء أن يكون الفن كالحُلْم أو أن يكون خيالاً خالصاً أو عاطفة محضة فهم إلى حدٍ كبير يفصلون بين العمل الفني وبين الإرادة الواعية، ويتخيلون الإنسان عندما ينطق بالفن أو يحققه على أي صورة إنما تَصْدر عن العفوية والتلقائية كما يغني العصفور، كأنما الفن شطحات خيال أو سبحات لا تخضع لفكر أو نظام أو قيود أو صنعة أو جهد.

وهذه نظرية ليست دقيقة في فهم الفن إذا كان المقصود هو شحطات الخيال أو هذيانه، ذلك أن الصعوبة الحقيقية في أي عمل فني، والتي تجابه أي فنان هي في إخضاع تجربته أو إحساسه أو رؤيته لصورة الفن أياً كان نوعه، فالصعوبة في الشعر مثلاً هي في إخضاع التجربة للفظ والسيطرة على العاطفة المشبوبة بلا قيد أو شرط وإخضاعها للنظام أو للـ Form بل إن العبقرية هي في قدرة الفن أحياناً على تحقيق هذه السيطرة، وفرض النظام على اللانظام، والإرادة على اللاإرادة وهيمنة شيء من الوعي على اللاوعي، إنها درجة عالية من التوازن بين هذه الأضداد، بين الوعي واللاوعي، بين العقل والشعور، بين الإرادة واللاإرادة.

وإن سيطرة الفنان على تجربته على هذا النحو الذي أشرنا إليه هي شيء أشبه بقضيب المغناطيس حين نقرِّبه من بُرادة الحديد، فقبل تقريب قضيب المغناطيس كان الحديد منتشراً ومبعثراً ومتجمعاً في شكل كومة غير منتظمة، ولكن المغناطيس قد استطاع أن يحقق من هذا الذي لا شكل له ولا نظام شيئاً له شكل ونظام، بل ربما استطاع أن يذهب إلى أبعد من ذلك فهو الذي يحقق التناسق والتناغم والوحدة الداخلية. ويحوِّل الشتات إلى الاستقامة.

أما مَنْ يظن بأن الفن عاطفة فقد وقع فيما وقع فيه مَنْ ظَنّ أن الفنَّ لذة، وقد كان الرومانسيون يعرِّفون الفن بأنه عاطفة في المقام الأول، وأن أي أثر فني لا يثير فينا عاطفة معينة أو يحرك فينا شعوراً خاصاً لا يعتبر جميلاً، وهكذا يعلِّقون الحكم على الفن بمدى احتوائه على مشاعر الفنان وعواطفه، وبقدر قدرته على إثارة هذه المشاعر لدى المتلقي أو المشاهد.

ولكن هذا المفهوم قد تغير،فلم تعد فكرة أن الفن عاطفة أو إدراك عاطفي للحقيقة،على صدقها من بعض الجوانب،لم تعد الآن هي الشيء المحدد لطبيعة الفن- فعلى الرغم من إيماننا بأن كل عمل فني هو لحظة شعورية، وأنه تجسيد لهذه اللحظة، وأن الفن يصدر عن موقف نفسي أو وجودي، أو رؤية ذاتية يضفيها الفنان على الموضوع أو على الحياة والوجود، على الرغم من صحة هذه العبارات وصدقها، فإنها ليست قاطعة في تحديد ماهية الفن على الوجه الصحيح. فالأولى بأن نقول بأن الفن خلق وليس عاطفة فقد أصبح النظر إلى العاطفة على أنها معيار للفن أمراً يحجب عن الأثر الفني وعن المتلقي ما هو أحق بالنظر والاهتمام. فنحن حينما نعاين عملاً فنياً تكون مهمتنا الأساسية هي اكتشاف العالم الفني الخاص للفنان أو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة، أو قل مجموعة الصفات والخصائص المميزة لهذا الأثر عن غيره.

وهذه الصفات المميزة، أو هذه الدنيا الفريدة والمبتدعة هي ما نبحث عنه في العمل الفني، وهي في الحق صميم العمل ذاته، بل هي روحه وجوهره، وهي أسلوبه وصناعته، وهي إيقاعه وتوتره، وهي أسراره ودقائقه، وهي علاقاته الجديدة، وهي تقديم هذا كله في نسيج فني قادر على إثارة الدهشة والطرافة. وهنا يكمن الفن.. نعم يكمن الفن في العقل الخالق، وفي طاقاته وإمكاناته وقدرته على تحقيق التفرد والوحدة والحيوية، والطزاجة.

من أجل هذا نادوا بنظرية جديدة تناقض النظرية القديمة، فقالوا بأن **الفن خلق وليس تعبيراً**، وفرّقوا بذلك بين فن يثير العاطفة أو يعبر عنها، وبين فن يحقق الشروط الفنية، ويوفِّرُ القدرة الخلاَّقة. أي يُحقق أكبر قدر من الإمكانات الفنية داخل الأثر الفني. وهذا بديهى إذا أدركنا أن الذي يقنعنا في الفن، والذي يحدد القيمة النهائية فيه ليس كونه عاطفة بل كونه فناً- وليس كونه مجرد خيال محض أو كتلة غير منسجمة من الصور، بل هو القدرة على إيجاد الوحدة والسيطرة على الصور بحيث تكون في خدمة الرؤية المنتشرة في العمل الفني كله، وفي تحقيق النسق العام الذي يصهر الأجزاء ويوحِّدها، ويجعل من المتفرقات والمتناقضات كياناً حياً متكاملاً.

أما **سوريو** فيصل في تعريفه للفن إلى تقرير حقيقة جديرة بالمناقشة والإهتمام، ذلك لسبب هام هو أن تعريف سوريو يضعنا إلى حد كبير أمام الأعمال الفنية،أو هو يؤكد على حقيقة أن الفن من بين أوجه النشاط الإنساني هو الذي يتجه عن قصد أو غير قصد إلى صناعة أشياء، أو خلق موجودات فردية يكون وجودها هي غاية تلك الفنون.

ومعنى هذا أن سوريو يثير جملة من الحقائق الهامة: **أولها**:أن الفن خلق لموجودات فردية، **وثانيها**: أن الفن لا ينفصل عن العمل الفني، وأننا في

مجال الفن لسنا أمام فنانين أو مبدعين وإنما نحن أمام أعمال فنية. فالتجربة الفنيـة لا تتحقق إلاّ على صورة عمل فني، وتلك مسألة لها قيمتها إذ يوجه سوريو انتباهنا إلى أن العمل الفني هو جوهر كل نشاط فنى، وقد يقودنا ذلك إلى أن التجربة الفنية هي تجربة واقعية ملموسة، هي خلق أشياء. ويدفعنا ذلك بالضرورة إلى الاهتمام بالأعمال الفنية، وفهم الفن من خلالها، فذلك أجدى من التأمل النظري الذي قد نتفق عليه أو لا نتفق، فالمقطوع به أننا قبل العمل الفني لا يوجد شيء بين أيدينا.

وثالث هذه الحقائق أن خلق هذه الموجودات التي يتكلم عنها سوريو هي غاية الفن فليس ثمة غاية أخرى مادية أو غير مادية. فإن مجرد الخلق لأشياء أو موجودات هو وحده الغاية. وهذا معناه تجريد الفن من أية غاية أخرى نفعية أو مادية.

ورابع هذه الحقائق أن الصلة وثيقة- فيما يبدو- في نظر سوريو بين (الفن) و (الصناعة). فكما أن كل فن يشتمل على قدر من الصناعة، فكذلك كل صناعة يمكنها أن ترتقي إلى مستوى الفن. وهنا يخرج سوريو عن فكرة التلقائية أو العفوية في الفن، وكذلك عن فكرة الحُلْم، ويعترف بالجانب الصناعي في الفن، وأن الفن جهد ومشقة وصنعة إلى حدٍ ما.

ثم ننتقل أخيراً إلى أحد علماء الجمال المعاصرين الذين كان له أثر واضح في جهود الفكر الجمالي وفلسفة الفن في هذا القرن وهو الفيلسوف الإيطالي الشهير «بندته كروتشه».

ويهمنا أن نعرض بشيء من التفصيل لنظريته في الفن وتعريفة له، وذلك لإحساسنا بأهميته التي تأتيه من دقة منهجه في تحديد ماهية الفن، ومحاولته الوصول إلى تعريف يراه جامعاً مانعاً، متخذاً المنهج العلمي في شرح فكرته شرحاً متماسكاً يحدد مضمونها.

تتلخص فلسفة كروتشه في أنها في جملتها فلسفة مثالية تتأثر خطى هيجل وترى أن الفكر هو الحقيقة، وليس ثمة حقيقة غير الفكر فالفكر والحقيقة شيء واحد. ومن ثم فإن المعرفة هي الفكر ذاته وليست المعرفة علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر بل هي الفكر في إدراكه لذاته.

ومعنى هذا أن كروتشه يريد أن يثير فهما جديداً للفلسفة يناهض الفهم التقليدي لها، فالفلسفة في رأيه ليست عبارة عن مجردات بل هي إدراك للواقع العياني، وما من واقع عياني غير الفكر.

وللنشاط الفكري عنده صورتان: المعرفة والإرادة، أو العلم والعمل وللمعرفة صورتان: **معرفة حدسية** وهي إدراك للصور الجزئية الفردية وهذا **هو الفن**. و**معرفة مفهومية** وهي إدراك العلاقات الكلية وهذا هو المنطق.

ولنشاط العمل كذلك صورتان: نشاط اقتصادي، ونشاط أخلاقي أما الأول فهو يهدف إلى تحقيق غايات فردية، وأما الثاني فهو يهدف إلى تحقيق غايات كلية.

وهكذا يتألف من العلم والعمل مفهومات أربعة تستنفد الحقيقة: الجمال والحق والمنفعة والخير. وهذه هي الحقيقة بكاملها، وهي هي الفكر[1].

هذه في كلمات قليلة هي قوام فلسفة كروتشه، ويهمنا الآن أن نعرض لجانب منها هو أول صور المعرفة عنده، وأولى خطوات نشاط الفكر وهو النشاط الفني، أو كما يسميه بعضهم هو الصورة الفجرية لنشاط الفكر.

وقد طرح كروتشه على نفسه ذات السؤال الذي طرحناه على أنفسنا في

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٦ و ٧.

بداية هذا الفصل: ما هو الفن؟ وبعد تفكير طويل، وبعد جهاد وكفاح على حد تعبيره،ظفر بالإجابة وجاءت الكلمة الجامعة المانعة في تصوره.فقال: لا يسعني إلاّ أن أبادر فأقول إن الفن في أبسط صورة هو رؤيا أو حدس، ثم تمسك بكلمة الحَدْس واختارها أساساً يعرض من خلاله ماهية الفن،ويستبعد ما عداها من الكلمات مثل الخيال أو الرؤية أو التأمل أو الإدراك النظري المباشر،لأنه يرى أن كل هذه إنما تعوْد إلى دائرة واحدة من المفاهيم، وعلى الرغم من ذلك فإن كلمة الحَدْس أكثر- في نظره- تحديداً للمدلول والمعنى المراد من أي كلمة أخرى مرادفة، فتمسك بها.

ويمضي كروتشه في شرح مفهومه لكلمة الحدس أو بمعنى أدق لماهية الفن مستعرضا كافة الآراء التي ينكرها ضمناً، ومستبعداً سائر الأشياء التي يميزها عن الفن. ومن هنا تستمد إجابته على السؤال المطروح بأن الفن حدس قوتها ودلالتها.

وأول إنكار يقدمه هو إنكاره للفن أن يكون واقعة مادية أي أن يكون مثلاً: ألواناً أو نسباً بين ألوان، أو أن يكون أشكالاً جسمية أو أصواتاً أو نسباً بين أصوات، أن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية أي أن يكون على الجملة شيئاً مما يشار إليه بأنه مادي[1].

وكل ما يسعى كروتشه إلى إنكاره هنا هو أن الظاهرات المادية ليست واقعية في حين أن الفن واقعي بكل ما في هذه الكلمة من معنى.

وهنا يحاول كروتشه أن يؤكد الفرق بين مادية الأشياء وواقعيتها بطريق غير مباشر فيقول بأن الفلاسفة المعاصرين قد برهنوا على عدم واقعية العالم المادي، بل إن الفيزيائيين أنفسهم أصبحوا يقرون هذه الحقيقة

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٢٥.

حين تصوروا أن الظاهرات المادية هي نتائج لأسباب تند عن التجربة كالذرة والأثير، وأن المادة في جملتها طاقة، فأصبحت بذلك الظاهرات المادية- وفقاً لمنطقها الداخلي- لا تعد واقعاً، بل هو بناء يبنيه العقل من أجل العلم.

ثم يتساءل هل ممكن أن يُبنى الفن بناء مادياً؟ ويرد على هذا التساؤل فيقول:

• «ولا شك أن هذا يكون ممكناً، ويستطاع تحقيقه في الواقع، إذا نحن أغفلنا التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة من القصائد، وأهملنا الاستمتاع بهذه القصيدة ورحنا، مثلاً، نعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات، ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف. أو إذا أغفلنا التأثير الفني الذي يحدثه فينا تمثال من التماثيل. وأخذنا نقيس أبعاده ونزن ثقله، مما يفيد الحزامين والحمالين كل الفائدة... ولكنه لا يفيد ذلك الذي يتأمل الفن ويدرسه، وذلك الذي لا ينبغي له ولا يسمح له أن يغفل عن موضوعه الخاص. والفن بهذا المعنى الجديد ليس إذن ظاهرة مادية. لأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره، وطريقة تأثيره لبس يجدينا في شيء أن نبنيه بناء مادياً»[1].

وواضح من النص السابق أن كروتشه لا يعني في شيء أن يبني الفن بناء مادياً لأن ذلك يتنافى مع طبيعتهالتي تنحصر في روح التجربة الفنية وفي مغزاها ودلالاتها وتأثيرها، ومن ثم فهو يطَّرح المادة في سبيل الفن أو من أجل استخلاص الفن. ذلك أن أقصى ما يسعى إليه الفنان ويكافح من أجله هو تحرير فنه من أثر المادة، أو على الأقل القدرة على إخفائها تماماً حتى لا يظهر أمامك إلا حدوس أو أعمال فنية خالصة.

(١) المرجع السابق ص ٢٧.

أما الإنكار الثاني فهو أن يكون الفن فعلاً نفعياً، ويمضي في تحليله لهذا الإنكار بقوله: «لما كان الفعل النفعي يتجه دائماً إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم فإن الفن إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة، لا شأن له بالمنفعة، إذْ لا شأن له باللذة والألم من حيث هما لذة وألم. فما مِنْ فَنٍّ في لذة الشرب إرواءً للظمأ، وما مِنْ فن في التجول في الهواء الطلق تحريكاً للساقين، وتنشيطاً للدورة الدموية»[1]. ثم يذكر الفرق بين اللذة والفن،وأن اللذة كثيراً ما تكون خادعة في تقدير قيمة الفن لأنها مرتبطة بالتأثرية المصاحبة للإحساس بالمؤلفات الفنية،وبالموقف النفسي الذي يكون عليه المتلقى،وقد تخرجنا اللذة أو السعادة التي نشعر بها في حضرة الأثر الفني عن حقيقة الفن الذي فيه، بل قد تضللنا وتقودنا إلى أحكام خاطئة على نحو ما أوضحنا فيما سبق أن قلناه عن اللذة حين أنكرنا سابقاً أن يكون الفن لذة.

أما الإنكار الثالث الذي ينطوي عليه تعريف كروتشه بأن الفن حَدْس فهو إنكاره بأن يُنظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي. ويبدأ كروتشه مناقشته لهذه القضية بالرجوع إلى فكرة الحَدْس ويقول ما دام الحَدْس فعلاً نظرياً فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي، كما أن الفن ليس قوامه الإرادة التي هي قوام الإنسان الخير. ويرتب على ذلك نتيجة منطقية مؤداها أن الفن إذا كان غير ناشىء عن الإرادة، فالطبيعي أن يكون في حل كذلك من كل تمييز أخلاقي، ويستطرد فيقول «بأن صورة ما قد تعبّر عن فعل يُحمد أو يُذم من الناحية الأخلاقية، ولكن الصورة نفسها من حيث هي صورة، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية. وليس ثمة قانون جنائي يحكم على صورة بالسجن أو بالإعدام، بل ولا ثمة حكم أخلاقي يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ويكون موضوعه صورة»[2].

(١) المرجع السابق ص ٢٨.

(٢) المرجع السابق ص ٣٠.

وفي رأي كروتشه أنك لا تستطيع أن تحكم على شخصية روائية على أنها منافية للأخلاق وما هي في حقيقتها إلاّ لحن أو صورة لمؤلف أو شاعر. فمثلاً لا تستطيع أن تزعم بأن شخصية «ياجو» في مأساة عطيل لشيكسبير هي شخصية غير أخلاقية، وأن شخصية «كورديليا» في المسرحية ذاتها هي أخلاقية. وما هما معاً إلا لحنان من وضع شيكسبير.

أما النظرية الأخلاقية في الفن فقد وجدت ونوقشت كثيراً في تاريخ المذاهب الفنية والأدبية على السواء، ويقول أصحاب المذهب الأخلاقي في الفن بأن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير، وأن ينفرهم من الشر، وأنه داعية من دواعي الفضيلة يُصلح من عادات الناس، ويقوِّم أخلاقهم، وأن الفنان عليه رسالة اجتماعية أو إنسانية أو أخلاقية من شأنها أن تعلم الناس أو تسهم في تربيتهم والارتفاع بمستواهم الأخلاقي.

وعلى الرغم من أن الفن قد يشتمل على الأخلاق وقد يتضمن أحياناً دراسة لمشكلة أخلاقية أو اجتماعية، وأنه يتناول الخير والشر، وأنه قد ينطلق من أسس دينية ولكن هذا كله لا يتجاوز حدود المضمون الذي قد يكون في الفن، سياسياً أو أخلاقياً أو اجتماعياً. ومع ذلك فإن جميع هذه المضامين لا بد أن تكون قد تحوَّلت عن طبيعتها بعد أن أصبحت فناً، أي بعد أن صارت مسرحية أو قصيدة أو صورة، لا بد أن تكون قد تحولت من مجرد المضمون الفلسفي أو الأخلاقي أو الديني وصارت أثراً فنياً. ومن هنا فإن الفكرة الأخلاقية المباشرة لا وجود لها بعد أن أصبح الموضوع فناً، ذلك أن الذي نظفر به في النهاية عند مواجهة الأثر الفني هو علاقات فنية، وأن الأثر الكلي لها هو أثر فني، وأن حكمنا عليها في النهاية هو حكم فني، وما دامت التجربة التي أمامنا هي تجربة فنية مصورة فليس من حقنا أن نلقي حكماً أخلاقياً على صاحبها، لأننا لسنا في مجال النظر الأخلاقي، وإنما نحن في مجال النظر الفني.

وليس من شك أننا سنقع على الآثار الفنية القادرة على إشباع الروح الإنساني، وعلى تنمية الذوق والإحساس بالجمال، وعلى تهذيب الإنسان عن طريق الفن، وقد نصل بهذا الطريق إلى ما لا نستطيع الوصول إليه عن طريق الوعظ المباشر أو بث تعاليم أخلاقية أو دينية، ويكفي الفن أنه وسيط رائع للارتفاع بمستوى الإحساس، بحيث يمكن للإنسان الذي تطول مصاحبته ومعاشرته للآثار الفنية وتذوقها أن يصبح من رهافة الحس وشفافية الروح إنساناً على مستوى راق خلقياً. لكنّ هذا كله إنما ينبع من الأثر الفني وليس مفروضاً عليه فرضاً، فالجانب الأخلاقي قد يتسرب إلينا خلسة من خلال العمل الإبداعي، ولكنه عمل إبداعي لا أخلاقي قبل ذلك وبعد ذلك.

ولنا في المآسي اليونانية خير شاهد فهي جميعها تقوم على أساس ديني أخلاقي، ولعل أحداث المأساة نفسها تنتهي نهاية تتفق والقوانين العامة التي تحكم العالم، والتي يخضع لها الإنسان راضياً أو غير راض، فهي القوة العليا المدبرة لهذا الكون، وهي صاحبة الأمر النهائي، وهي التي تفرض العقاب والثواب وفق النواميس الكونية التي تتحكم في الإنسان والعالم، فالإنسان واقع تحت سلطانها. هذه المآسي اليونانية هي في نهاية النهايات فن بكل ما في هذه الكلمة من معنى، بالرغم من أن القانون الذي يسيرها هو القانون الأزلي، غير أن الشاعر هو الذي أبدع هذا العمل. وهو الذي أضفى عليه من صفات الفن التراجيدي ما يجعله على هذا المستوى الرفيع من الأداء، وقدمه أمامنا في النهاية فناً ناجحاً. وحكمنا عليه آخر الأمر هو حكم فني لا أخلاقي، كما أن إحساسنا بما فيه من فضيلة هو إحساس غير مباشر.

ثم يأتي **الإنكار الأخير** الذي ينطوي عليه تعريف كروتشه للفن وهو: أن يكون الفن معرفة مفهومية.

وقد سبق أن عرفنا أن للمعرفة عند كروتشه وجهين: معرفة حدسية ومعرفة مفهومية، وأن المعرفة الحدسية هي إدراك للصور الجزئية الفردية، وهذا هو الفن وأن المعرفة المفهومية هي إدراك للعلاقات الكلية، وهذا هو المنطق.

ومعنى هذا أن كروتشه ينفي عن الفن أن يكون مُدرَكاً عقلياً أو مفهوماً منطقياً، فنحن في الفن في مجال ما يدرك بالحس والذوق، ولسنا في مجال ما يدرك بالعقل والمنطق. ذلك أن المعرفة المفهومية في صورتها الخالصة أي الصورة الفلسفية هي، على حد قوله، واقعية النزعة دائماً لأنها تحاول أن تقرر الواقع في مقابل اللاواقع، أما الحدس فمعناه ألا يكون هناك تمييز بين الواقع واللاواقع.

ويمضي كروتشه في تحليل فكرته في نفى المنطق عن الفن فيقول: « إذا حاول أحد من الناس أن يتساءل وهو ينظر إلى أي عمل فني: هل هذا العمل صادق أو كاذب من الناحية الميتافيزيقية أو التاريخية؟ فإنما يلقى سؤالاً غير ذي معنى، ويرتكب خطأ أشبه بخطأ مَنْ يدين أمام محكمة الأخلاق تصورات للخيال في الهواء ... »[1] ثم يقول:

« إن صفة المثالية (التي تميز الحدس عن التصور، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ، أي عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته) هي الميزة الداخلية العميقة التي يمتاز بها الفن. فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات: مات في الفنان فإذا هو يصبح ناقداً بعد أن كان فناناً، ومات في المشاهد فإذا هو يلاحظ الحياة في حالة وعي، بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد »[2].

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٣٣.

(٢) المرجع السابق ص ٣٤.

وكروتشه ينفي عن الفن أن يكون فلسفة ويميز كلاً منهما عن الآخر، ويعني الفلسفة بكامل اتساعها وبحسبانها شاملة لفكرة الواقع كلها. وتمييزه بين الفن والفلسفة إنما يستتبع تمييزات أخرى في طليعتها تمييز الفن عن الخرافة أو الأسطورة، ذلك أن الخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمراً منزلاً أو عقيدة ثابتة وأن الخرافة بذلك لا يمكنها أن تصبح فناً إلاّ إذا أمكن للمرء ألا يؤمن بها وعندئذ تصبح الخرافة مثل الاستعارة في هذه الحالة، ويكون العالم المسيطر عليها هو عالم الجمال. أما الخرافة بعين المؤمن، أي في واقعها الصرف، فليست مجرد صورة من مبدعات الخيال. وإنما هي أمر ديني.

ومن التمييزات الأخرى التي أثارها كروتشه في هذا المجال تمييز الفن عن العلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق فيها الصورة المفهومية كذلك، ويرى كروتشه أن نفور الفن من العلوم الوضعية أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ، لأن الفلسفة والدين والتاريخ أقرب إليه في دنيا النظر والمعرفة، في حين أن العلوم الوضعية والرياضيات تسوؤه جفوتها، ويؤذيه سوء نظرتها إلى التأمل حتى إن عداوة الشعر للتصنيف أو قل للرياضيات أشبه بعداوة النار للماء. فالروح الرياضي في نظر كروتشه ألد أعداء الروح الشعري.

وقد شاعت بعض النظريات التي تحاول أن تفسر الفن بالفلسفة أو الدين أو التاريخ أو العلوم أو الرياضيات، وتسلحت بأسماء أعاظم الفلاسفة في القرن التاسع عشر. من هؤلاء شلنج وهيجل اللذان قالا بإمكان المزج بين الفن وبين العلوم الطبيعية، وزعمت نظريات أصحاب مذهب الحقيقة الفرنسيين أن من الممكن أن نمزج بينه وبين الملاحظة التاريخية، كما أوضح المذهب الصوري الذي قال به تلاميذ هربرت أن من الممكن المزج بين الفن والرياضيات غير أن كروتشه يرى أن أحداً من هذه المذاهب والنظريات لم يذكر لنا الأمثلة المقنعة للدلالة على إمكان تحقيق هذا المزج، ويرى أن

هؤلاء جميعاً يقعون في الخطأ حين يرون إمكان المزج بين الفن وبين العلوم الرياضية أو الطبيعية أو التاريخ.

غير أن تمييز الفن عن المنطق لا يعني عند كروتشه أن الفن خال من المنطق أو من الفكر فليس هذا ما قصد إليه، وإنما هو مجرد تمييز بين نوعين من المعرفة مجالها مختلف. ولم يفت كروتشه أن يدرك العلاقة بين الفن والمنطق وقال «ولئن كانت هذه العلاقات علاقات تمييز فهي أيضاً علاقات وحدة»[1].

ودراسة كروتشه للفن في أكثر من مجال قد أثبتت إدراكه لطبيعة العلاقة بين الفن والفكر، والدور الذي يقوم به العقل في تنظيم التجربة الفنية والسيطرة عليها. وأن قوله بأن الفن حدس، أو أنه صورة خالصة، لا يعني أن الفن شطحات خيال بغير ضابط أو هذيان أو حُلْم. فقد أظهر عمق قدرته على فهم العمل الفني فهماً دقيقاً، فحين جعل الحَدْس عاملاً أساسياً في إيجاد الصورة، أشار في الوقت ذاته إلى أن الصورة هي صورة الوحدة والانسجام والتكامل، وليس الحدس عنده كتلة غير منسجمة من الصور. فالعمل الفني عنده هو الذي تتوالى فيه الصور ولكنها تتوحد، وهو الكثرة التي تنتهي إلى الوحدة، وليس الفن عنده أن تتعاقب الصور بعضها تلو بعض بفعل إرادي، أو صنعي، كما يُضم رأس إنسان إلى عنق حصان لصنع لعبة من لعب الأطفال.

كما تنبه كروتشه إلى أنواع الوحدة فمنها أن يكون الأثر الفني بسيطاً واحداً، ومنها الوحدة في التنوع ومعناها أن تدور الصور الكثيرة حول مركز واحد، وأن تنصهر في صورة تركيبية.

---

(١) المرجع السابق ص ٣٧.

وفرّق بين الخيال والتخيل أو بين ما يسميه كولردج بالخيال والتوهم، فالتوهم يولّد مركبات صناعية خارجية ويجمع جزئيات باردة جمعاً تعسفياً في حين أن الخيال، أو ملكة التخيل كما يجب أن يسميها كروتشه، فهي وحدها القادرة على إيجاد الوحدة العضوية في العمل الفني وتحقيقها.

هذه خلاصة لتعريف كروتشه للفن، وقد صادف هذا التعريف... بعض الانتقادات وجهت إلى الفيلسوف وإلى نظريته من بعض الفلاسفة المعاصرين من أمثال جون ديوى الذي يرى في كلمة الحدس غموضاً كما يرى أن كروتشه يفرض- بطريقة تعسفية- بعض التصورات الفلسفية السابقة على الخبرة الجمالية.

وثمة فلاسفة آخرون ممن يرون أن الفنان هو صانع قبل أن يكون فناناً، وأن الفن ليس حلماً أو تأملاً وتصورات فارغة، وإنما هو صناعة وتحقيق وتنفيذ على نحو ما قال آلان Alain هؤلاء لا يوافقون كروتشه على هذا الاتجاه المثالي الروحي الخالص في تناوله للفن.

ولكننا، على الرغم من هذه الانتقادات، نرى أن كروتشه قد وُفّقَ توفيقاً كبيراً في تحليله لهذا التعريف، وقد نجح في عرضه لمفهوم الفن، وفي قدرته على تمييز النشاط الفني عن غيره واعتباره حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن شتى الاعتبارات العملية، والأخلاقية والسياسية والدينية، كما استطاع أن يفصل الفن عن العلم والمنفعة والمنطق، وأن يصل من خلال ذلك كله إلى مفهوم صادق ودقيق عن طبيعة العمل الفني.

وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات التي تهتم بتحديد ماهية الفن فإنها جميعها لا تغنى عن الشيء الأساس وهو اهتمام عالم الجمال بالعمل الفني أو الإبداعي، فما دام العمل الفني هو جوهر كل نشاط فني كما سبق أن قررنا فسيظل العمل الفني، وهو ماثل بين أيدينا هو الفن والفنان، بوصفه كلا محسوساً له بنيته، وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة.

الفن والذاتية

الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية:

إذا نحن قلنا إن زاويا المثلث تساوي قائمتين، أو إن مدينة الاسكندرية تقع على شاطىء البحر الأبيض المتوسط فإننا نستطيع أن نسمي هذه القضايا حقائق، ونستطيع أن نقول إن من زعم شيئاً مخالفاً لها غض من نفسه أمام العقل. غير أن خصائص هذه الحقائق المميزة لها هي في مطابقتها للواقع. ومن ثم فهي أشبه بالصور الفوتوغرافية التي يحكم على صدقها أو كذبها كونها مطابقة للواقع أو غير مطابقة له. من أجل ذلك قال أرسطو:

والقول بأن الكائن كائن هو الحقيقة، والقول بأن الكائن غير كائن، أو بأن غير الكائن كائن هو الكذب أو الخطأ[1].

وقال القديس توماس في العصور الوسطى: « إن الحقيقة هي المساواة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقر أن ما هو كائن كائن، وأن ما ليس كائناً ليس كائناً ».

وعلى ذلك فالحقيقة العلمية تصح واقعيتها إذا صحت فكرتها الذهنية، وإذا أثبت المنطق والتجربة المادية الملموسة صحتها، ولذلك فنحن نعلق واقعية هذه القوانين العلمية بمقتضى صفتها المنطقية. ومن ثم كانت الحقائق العلمية كليات عامة يتفق على صحتها الناس يستعينون على ذلك باختبار

(١) ثلاث محاضرات في الفلسفة تأليف لالاندو ونرجمة الزيات ويوسف كرم.

نتائجها اختباراً يخضع لوسائل مادية محسوسة. ومعايير الحكم على مثل هذه الحقائق لا يترك مجالاً للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتمايز من فرد إلى آخر، وإنما تكتسب معاييرها صفة العموم لما لها من واقعية يؤكدها المنطق، وتثبتها التجربة العلمية. ومن هنا كان العلم موضوعياً وليس شخصياً أو ذاتياً، ومن هنا اختلف العلم عن الفن، لأن الفن كما يقول لالاند هو نقيض الانتاج الآلي، ولأن الأثر الفني- أياً كان نوعه- ليس نتيجة تثبتها التجربة العملية، وإنما هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية، بل إن قيمة الأثر الفني لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين، وتلك الفردية مظهرين واضحين في الإنتاج الفني، وهذه الفردية أو الذاتية التي تميز الفن من العلم، عند النقاد وعلماء الجمال، هي العنصر الأساسي الذي يجعل الفن عند خلقه يتسم بسمة الأصالة: التي هي مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص. إن هذه الأصالة هي التي تطبع الفن بطابع الذات، وهي التي تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة.

وإذا كان صوت كل إنسان يختلف عن صوت أخيه. بحيث تستطيع أن تميز صوت من تعرف من الناس دون أن تراه، حتى ولو جاءك صوته من خلف جدار أو من وراء حجاب، وإذا كانت بصمة الرجل تختلف عن بصمة أخيه أو ابنه أو ذويه، وتتمايز كل بصمة عن الأخرى بما تحمل من صفات تحقق لها الفردية والأصالة، فكذلك يختلف الأثر الفني من فنان إلى آخر ولا يتشابه، طالما كنا مؤمنين بالحقيقة التي ذكرناها منذ لحظات والتي تقول بأن الإنتاج الفني عامة والأدبي خاصة هو نقيض الإنتاج الآلي، فليس الأثر الفني مسألة حسابية إذا جمعت فيها الرقم (١) إلى الرقم (١) كان حاصل الجمع (اثنين) في جميع الحالات وعند جميع الناس. وإنما الأثر الفني هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعينه، أو هو صدى لانفعال

إنسان ما بتجربة ما ومحاولة التعبير عنها بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصدى مختلفاً، والتفاعل متبايناً، والنتيجة خلقاً آخر.

من أجل ذلك قال شوبنهار: « الأسلوب هو تقاطيع الذهن وملامحه وهو أكثر صدقاً ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه. ومحاكات الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتداء قناع، وهو أمر لا يلبث أن يثير التقزز والنفور، لأنه موات لا حياة فيه، حتى إن أكثر الوجوه قبحاً لهو أجمل من الوجه المقنع ما دام فيه ريق من حياة. ومن هنا، فإن أولئك الذين يكتبون باللغات القديمة، ويعتنقون أساليب القدامى، يمكن أن يقال إنهم يتحدثون من وراء قناع، فلا يستطيع قارئهم أن يتبين ملامح وجوههم، أي أن يرى أسلوبهم. أما بالنسبة لأولئك الذين يكتبون باللغات القديمة ممن يفكرون لأنفسهم، فالأمر مختلف لأن القارىء يستطيع أن يتبين لهم أساليب تميزهم، وأعني بذلك الكتّاب الذين لم ينحطوا إلى أي نوع من المحاكاة »[١].

وإذا كان الصدق في الحقيقة العلمية مرده إلى ما لها من واقعية يؤكدها المنطق وتثبتها التجربة العلمية، فإن الصدق في الحقيقة الفنية مرده إلى مدى ما يكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التي تتضمنها قطعة من الأدب وبين ما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع. أو كما يقول ألدوس هكسلي. « عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول دون شك هذه القطعة من الأدب صادقة »[٢].

---

(١) فن الأدب من مختارات شوبنهور ترجمة شفيق مقار ص ٥٣ طبعة الدار القومية مصر ١٩٦٦.

The Art of Litrature Schopenhaure p 16.

(٢) A Book of English Essays p. 353.

ومعنى هذا أننا نقبل القضايا في الشعر والأدب من أجل الاستجابات العاطفية التي تثيرها فينا هذه القضايا. ومن ثم فإن قبولنا لهذه القضايا أمر مشروط بالتأثيرات التالية لها. وبالتالي يكون قبولنا لقضايا الأدب والفن قبولاً مؤقتاً ومقصوراً على ظروف خاصة، هي ظروف الآثر الفني نفسه وما يكتنفه من إحساسات. على عكس القضايا العلمية التي نصدقها في جميع الأوقات ونقبلها ونتوقع تصديقها كما نقبل ونصدق قوانين الطبيعة، وعلى هذا يكون كل ما لدينا فيما يتعلق بالصدق الفني هو مجرد إحساس بالتصديق لا أكثر بينما الأمر في التصديق العلمي هو في الحقيقة تصديق لقضية ما أو اعتقاد ما.

ولقد زاد إ. أ. ريتشاردز الأمر إيضاحاً عندما تحدث عن المصدر الحقيقي للصدق في الأثر الفني فقال: «إن المصدر الحقيقي في اعتقادنا بحقيقة أو بشيء ما عقب قراءتنا لقصيدة من القصائد هو هذا الإحساس الذي يعقب عملية التكيف وتنسيق الدوافع وتحررها وما تشعر به من شعور بالراحة والهدوء والنشاط الحر المطلق والإحساس بالقبول. وهذا الإحساس هو الذي يدفع الناس إلى تسمية هذه الحالة حالة اعتقاد أو تصديق. فيقول بعضهم مثلاً: إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد في وحدة الوجود أو خلود الروح. وهكذا فإحساسنا بأن معنى الأشياء ينكشف لنا في الشعر لا يعني أننا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر، ولكنه مجرد شعور لا أكثر يصاحب توقيفنا في التكيف مع الحياة»[1].

وليس من شك في أن هذا الإحساس بالتصديق أو الإقناع أو القبول الذي ينتهي إليه القارىء لأثر فني جيد مرتبط أشد الارتباط بقدرة الأديب أو الفنان على رؤية الحقائق النفسية والإنسانية بصفة عامة، كما أنه

(١) مبادىء النقد الأدبي ص ٢٧.

مرتبط كذلك بمدى طاقته على التوصيل والأداء. وغني عن البيان أن كل فنان مزود بقدر غير عادي من الحساسية والمقدرة على نقل المشاعر، مقدرة لا تمتلكها أغلبية الناس. والفنانون لديهم الاستعداد الطبيعي للرؤية والنفاذ والتعلم إلى أقصى حد، وهم في نفس الوقت معلمون ماهرون. إنهم أكثر من غيرهم قدرة على الاستقبال: استقبال الأحداث، وبوسعهم أن يصوروا ما يستقبلونه بطريقة تمكنهم من توصيل ما لديهم من تجارب، بل وحفره حفراً عميقاً في عقل القارىء.

من أجل ذلك قال ألدوس هكسلي: «إن أحد ردود الفعل الطبيعية التي تعترينا عقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالمسلمة الآتية: هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائماً، ولكنني لم أكن قادراً على أن أصوغ هذا الإحساس في كلمات حتى ولا لنفسي»[١].

وهذه العبارة الأخيرة على قصرها قد استطاعت أن تكشف عن أثر الذاتية في الفن من جانبين أساسيين: أولهما أن الفن وإن كان يصدر عن ذات واحدة فإنه يهدف في نتيجته إلى إشراك أكبر عدد من الناس في التمتع بالأثر الفني، ومن هنا كانت الآثار الفنية الرائعة هي التي تظفر باستجابات أكبر عدد من الناس وتمحو ما بينهم من فروق في التقدير. وثانيهما: أن الذاتية التي نتحدث عنها والتي لا بد منها في سبيل تحقيق الموضوعية الفنية الحقة لا يمكن أن تتأتى إلا إذا توغل الأديب أو الفنان في أعماق الإنسان: الإنسان الأول، ذلك أن تعمق الأديب في ذاته إنما هو تعمق في ذات الإنسان الذي يرقد في أعماقنا جميعاً. فعلى الرغم من التباين والتضاد الذي يميز إنساناً عن آخر، وعلى الرغم من أن لكل منا مجموعة من الخصائص الفردية المميزة، فإن فينا جميعاً إنساناً واحداً يتمثل في هذا

(١) A Book of Engilsh Essays p 344.

المخلوق المحدد الطاقات اللامتناهي الرغبات والنزعات، هذا المخلوق الضعيف جداً، والقوي جداً، العاجز أشد العجز، والقادر أشد القدرة. يتمثل في هذه الذات الإنسانية التي تفرح وتحزن تخاف وتقلق «تنتصر وتنهزم، تحب وتكره. والفنان هو وحده القادر، على التعبير عنها حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به، حتى ولو كان منفرداً في جبل أو منعزلاً في صحراء.

خِلْتَ أنّي أصْبَحْتُ في القَفْرِ وحدي
فـــإذَا النـــاسُ كلُهم في ثيـــابي

وهكذا تنتهي الذاتية في الأثر الفني إلى محو الفروق والتضاد بين الأفراد. لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية أو قل للذات الكامنة في كل فرد منا.

وهكذا نرى أن الأثر الفني سواء أكان تعبيراً أم خلقاً أم إدراكاً هو نتيجة إنعكاس الوجود على ذات الفنان. ولما كانت ذات الفنان ليست كاميرا تنقل إليك الشيء المرأى كما هو، فإن انعكاس الوجود الخارجي على نفس الشاعر أو الكاتب إنما هو في الحقيقة انصهار الموجود خارج الأديب عن طريق التجربة الوجدانية أو الحدسية التي يعانيها بوجوده الذاتي. من هنا يكون الفارق الكبير بين موقف الفن من الوجود وموقف العلم والفلسفة منه.

وإذا كانت مهمة كل من العلم والفن هي تفسير الوجود ومحاولة إدراك حقائقه وتفهم أسراره، فإن العلم يتخذ لهذه المهمة وسائله المعروفة التي لا تعتمد على ما في الإنسان من تباين وفردية، وإنما تعتمد على ما لديه من أدلة موضوعية وبراهين يختبر بها صحة الافتراضات أو خطأها. كما أن المعرفة العلمية سبيلها العقل، ونحن ندرك الحقائق العلمية إما بإحدى

الحواس الظاهرة أو باستدلال عقلي يسير في خطوات ينتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيه بالبرهان والدليل. أما المعرفة الفنية أو إدراك الفنان للحقائق، وتفهمه للأسرار، ومحاولة تفسيره للوجود، فيتم بطريقة أخرى طريقة لا يكتفي الفنان فيها بالاستدلال العقلي أو الاستعانة بالحواس الظاهرة وإنما عن طريق الحدس الذي ينكشف فيه الحجاب بين الذات المدركة والموضوع المدرك[1].

ينتج من كل ما سبق أن الأثر الفني، تعبيراً أو خلقاً وإدراكاً، هو حصيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجي والباطني معاً. وأنه آخر الأمر تعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الغير ثانياً. كما اتضح لنا مما سبق الفرق الواضح بين موقف العلم من الوجود وبين موقف الفن منه. وأن مسئولية الفنان لا تقل إن لم تزد عن مسؤلية العالم في محاولته لتفسير الوجود وفهم أسراره، واكتشاف حقائقه. بل لقد ذهب بعض النقاد إلى القول بأن الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة، وذلك لأن الفنان بعمله الفني قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع أو بين الروح والمادة، والخيال هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات[2].

كما استطعنا أن ندرك مما سبق أن الذاتية شرط أساسي لتفوق الفنان وامتيازه وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والإبداع في العمل الفني.

---

(١) راجع الفصل الذي كتبه كروتشة عن ماهية الفن في «الجمل في فلسفة الفن» وراجع كولردج في نظرية الخيال في كتاب سيرة أدبية، ص ١٠٩ ومن كتاب «فلسفة وفن» تأليف د. زكي نجيب محمود.

(٢) راجع «كولردج» تأليف د. مصطفى بدوي ص ٨٦ وما بعدها.

وإذا أردت أن تدرك ما لهذه الذاتية من أثر فعال في الخلق الفني فما عليك إلاّ أن تعود إلى هؤلاء الخالقين للآثار الفنية في عصور الإنسانية المختلفة، وتنظر إلى أعمالهم لترى إلى أي حد يمكن أن يكون امتياز الفنان وأصالته شرطاً أساسياً في نبوغه وخلوده. فليس يستطيع أحد أن يقول إن أعمال شكسبير أو صوفو كليس هي وليدة الجماعة المعاصرة لهما أو نتيجة التراث الذي ورثوه عن بيئتهم أو ثقافتهم المنحدرة إليهم. ما من أحد يستطيع أن يقول ذلك، وإلا لكانت الجماعات المتحدة في الثقافات وفي المؤثرات تتشابه جميعها فيما تخلق من آثار فنية، ويصبح العمل الفني لعصر من العصور صوراً متكررة لأصل واحد. فليس من شك عندنا في أن كلاًّ من شكسبير وصوفوكليس قدروثا عن بيئتهما زاداً فكرياً ووجدانياً، واكتسبا من جماعتهما المعاصرة إيحاء وقوة، واستفادا من لغة آبائهما والمفكرين قبلهما زاداً نافعاً لا يمكن لأحد أن ينكره، غير أن هذه العناصر الموروثة والمكتسبة من البيئة والثقافة ليست إلا عوامل تشد العزيمة، وتشعل الجذوة، وتدفع بالينبوع الكامن في أعماق هذين الشاعرين إلى التدفق والتفجر والاندفاع. فهذه الينابيع المتدفقة في أعماق النفس الإنسانية التي تتمايز وتختلف ولا تتشابه هي الشرط الأصيل في امتياز الفنان وأصالته. أما عوامل الجماعة والبيئة والثقافة فهي وحدها عاجزة عن أن تخلق الأثر الفني، وإن خلقته وحدها لكان كائناً يضع قناعاً على وجهه أو يسير مطموس الملامح مفتقداً للروح المميزة. فالذاتية في الفن شرط أساسي لوجوده. ولقد علم عامة المفكرين والنقاد بهذه الحقيقة حتى هؤلاء الذين كانوا أشد الناس إيماناً بأن ذهنية الإنسان مكتسبة أكثر منها مبدعة، وأن تيار الحياة أقوى من موجات نفوسنا الضعيفة، حتى هؤلاء لم يستطيعوا أن ينكروا شرط الذاتية في الفن، من هؤلاء تين الذي كان يقول:

« إن الذهن مهما يكن مبدعاً لا يبتكر شيئاً، فإن أفكاره أفكار زمنه،

وما تحدثه عبقريته الممتازة في هذه الأفكار من التغيير أو الزيادة قليل نزر. فنحن كالموج في النهر لكل منا حركته الصغيرة، ولهذه الحركات أصوات ضئيلة في التيار العظيم الذي يحملها، ولكننا لا نسير إلا مع الآخرين، ولا نتقدم إلا مدفوعين بهم »[١].

وهكذا نلاحظ أن تين وإن أسرف في تغليب الإكتساب على الإبداع وإن اعتقد أن حركات أصواتنا الضئيلة أضعف من تيار الحياة المعاصرة الذي يحملها فقد أدرك ما في الفن من إبداعية من شأنها أن تقود إلى إظهار العبقرية الممتازة للفنان. كما أننا لا نحب أن يفهم قول تين بهذه الصورة التي تحملها عباراته، والتي قد تكون مجحفة لأثر الذاتية في الفن، فإننا نعتقد غير ما يعتقد، ونرى أن تيار الحياة المعاصرة إنما يتكون من هذه الموجات الصغيرة لنفوس الخالقين والمنتجين للآثار الفنية، وإن أخطر الأشياء على الكتاب في عصر ما أن يدفعهم التيار المعاصر فتحمى شخصيتهم وتتلاشى في خضم المجموع. فنحن لا نعتقد أن شكسبير هو الذي خلق فن الدرامة أو التمثيل في الأدب الإنجليزي، ولكننا مع ذلك نؤمن بأن أحداً لم يكن ليستطيع أن يغني ما غناه شيكسبير أو يصور في رواياته نفس الصور التي صورها الهاملت أو ما كبث أو الملك لير. إنه وحده الذي كان يستطيع أن يخلقها هذا الخلق، ولو جاء غيره لخلقها خلقاً آخر.

على أن موضوع الذاتية في الفن قد أثار كثيراً من القضايا الهامة المتصلة بفكرة الخلق الفني، وما يزال يظفر عند كثير من أنصار الواقعية والأدب لهادف أو الملتزم، أو عند هؤلاء الذين ينادون بموضوعية الأدب باهتمام بالغ. ولما كان موضوع هذا النقاش هاماً جداً لأنه كثيراً ما يؤدي إلى تضليل القارىء الذى ليس له رصيد كاف في ميدان الدراسات النقدية

(١) محاضرات في الفلسفة ص ٤.

والأدبية، وذلك لأن معظم الذين يكتبون عن الواقعية بنوعيها القديم والجديد أو قل الغربي والاشتراكي، والذين يذهبون في الفن والأدب مذهب الالتزام ويتحمسون أكثر من غيرهم لمحاولة تفسير الظواهر الكامنة وراء حياتنا المعاصرة وتقويمها، حتى يتسنى لنا تغيير ما لا يفيدنا أو ينفعنا منها، نقول إن معظم هؤلاء النقاد من أصحاب هذه الاتجاهات كثيراً ما يدفعهم حماسهم لنظرية أو لأخرى فينسون، وهم بصدد الدفاع عن موقف معين للأدب، ينسون قيمة الذاتية أو قل يخشونها أو يشفقون منها ظناً منهم أن كلمة ذاتية وهي مرادفة لكلمة فردية سوف تؤدي حتماً إلى الغض من قيمة الاتجاه الواقعي أو على الأقل إلى محاربته، أو ربما كانت خشيتهم من طغيان لفظة «ذاتي» أو «ذاتية» على أدبائنا المعاصرين أو أدبنا الجديد راجعة إلى حرصهم على أن يتجه كل أديب فينا إلى مشاكل الجماعة المعاصرة، ومحاولة استلهام ما فيها من واقع ودراسته وفهمه على نحو يربط بين الأديب وبين عالمه الذي يعيش فيه ظانين أن كلمة «ذاتي» أو «ذاتية» هي بالضرورة عامل من عوامل انصراف الفنان أو الأديب عن المحيط الذي يعيش فيه أو المجتمع الذي يعمل من أجله أو الأهداف التي تسعى الجماعة المعاصرة إلى تحقيقها.

لعل هذا كله أو بعضه هو الذي دفع كثيرين ممن يتأثرون بما يقرءون من مقالات نقدية في الصحافة أو المجلات الأدبية إلى محاولة تجنب لفظ الذاتية حتى بلغ الأمر ببعضهم أن أصبح يستخدم الكلمة في موضع الذم عندما يحاول الهجوم على بعض الاتجاهات الأدبية فيقول مثلاً: هؤلاء شعراء ذاتيون أو هذا أديب لا يغني إلاَّ لنفسه، أو لا يعبر إلاّ عن تجاربه الخاصة ضارباً عرض الحائط بمشاكل الجماعة المعاصرة... إلى غير هذا من كلام أقل ما يمكن أن يؤدي إليه من نتائج هو الخلط وبلبلة الأفكار وتشتيت أذهان الدارسين من تلاميذنا فتضطرب أمام أعينهم الحقائق وتختلط المفاهيم فلا

يهتدون إلى تحديد واضح للكلمات أو المصطلحات التي يستخدمها النقاد، وربما أدى سوء فهم الأديب لهذه الكلمات إلى أن يقف موقفاً معادياً لكلمة أو لفظة كلفظة الذاتية مثلاً وليس من سبب لهذا العداء إلاّ أحد أمرين: قلة تجربة القارىء من ناحية أو عدم التزام الكاتب للدقة عند دراسته لقضية من قضايا النقد أو الأدب من ناحية أخرى.

ولا بد للقضاء على هذه الفوضى النقدية من تصحيح بعض المفاهيم الأساسية وعلى الأخص تلك التي تنتشر بين الأدباء والنقاد وهم بصدد الحديث عن الذاتية والموضوعية في الأدب والفن.

الفن تعبير عن المجتمع:

ولعل أول هذه المفاهيم ما يقرره بعض المدارس الحديثة من أن الفن تعبير عن المجتمع، وبالتالي فالمجتمع هو الذي يشكل العمل الفني ويحدد قيمته. ونحن مع إيماننا الكامل بأن المجتمع جزء لا يتجزء من الوجود الذي هو كما قلنا سابقاً موضوع الفن بعامة إلا أن الفنان هو الذي يرى الوجود من خلال ذاته، يحاول إدراكه وتفسيره والتعبير عنه. والوجود هنا هو الوجود بكل نواحيه طبيعية كانت أو اجتماعية أو نفسية أو فكرية.

وليس من شك في أن المجتمع الذي يعيشه الشاعر يمكن أن يكون بالقياس إليه مصدر إلهام ووحي لا ينضبان، وليس من شك كذلك في أن للمجتمع بكل ما يخوضه من معارك ومن نضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية أو اقتصادية تأثيره في الكتاب والشعراء. وهذه مسألة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها. ومع إيماننا بأن حياتنا المعاصرة بكل ما تتصف به من حركة وسرعة وتغيير تشير إلى ضرورة مراجعة قيمنا الجديدة، وتعمل على تضافر كل الطاقات والقوى سواء أكانت فنية أم سياسية أم اجتماعية

للنهوض بالمجتمعات وتطويرها، ومع إيماننا بأن العمل الأدبي قد يعكس كثيراً من صور المجتمع ومشاكله، ويشارك في محاولة تفهم حركات نضاله للوصول إلى رفاهية الإنسان وسعادته، نقول مع إيماننا بكل هذه الحقائق فإن هذا لا يمكن أن يعني أن المجتمع وحده هو الذي يشكل العمل الفني ويحدد قيمته أو معناه. قد يكون لحركات التطرر أثرها في تطوير صورة العمل الفني أو تشكيله، ولكن المجتمع لا يمكن أن يقوم بهذا الدور وحده حتى في أكثر الآثار الفنية تأثراً بالمجتمع والتزاماً بمبدأ الأدب الهادف والواقعية. ذلك أن الذي يحدد العمل الأدبي ويعطيه قيمته وكيانه وشكله الفني هو الأدب نفسه بكل ما ينطوي عليه من تقاليد وقيود واتجاهات فنية. إن الذي يحدد قيمة العمل الفني في النهاية هو قدرة الفنان، ومدى تمكنه من فنه، وسيطرته عليه، وإدراكه لخفايا هذه الصنعة وإلمامه بالأعمال الفنية المعاصرة والسابقة. ومدى وعيه بها وإدراكه لها. وإذا كان هناك تأثير لمجتمع ما على أديب أو فنان فإن هذا التأثير هو تأثيرفني، فأدب أبي العلاء المعري مدين للحقبة التاريخية التي عاشها، ولكنه مدين لهذه الحقبة فنياً، وبمعنى آخر إن أدب أبي العلاء متأثر بالتقاليد الأبية في عصره، وملتزم بالأصول الفنية التي ورثها الشعر. وإن فنه ليس إلاّ انعكاساً طبيعياً لقيم الفن ذلك إذا أخذنا في اعتبارنا كل التقاليد الفنية والأدبية التي كانت سائدة في الشعر العربي في ذلك الوقت. فليس من العدل مثلاً أن نهاجم أبا العلاء المعري لأنه لم يترك لنا شعراً مسرحياً، وذلك لأن مثل هذا التقليد الأدبي لم يكن معروفاً لأدبنا في ذلك العصر.

من هنا كان العمل الأدبي لأبي العلاء المعري مديناً لعصره فنياً لا تاريخياً، بمعنى أنه مضطر أن يلتزم الأشكال الأدبية التي سادت عصره والتي انحدرت إليه من سابقيه. ولو لم يستوعب أبو العلاء المعري تقاليد التراث الأدبي العربي استيعاباً كاملاً ما استطاع أن يبرع في خلقه الأدبي

هذه البراعة التي رأيناها في شعره وكتاباته. وإذن فتدخل المجتمع لا يحدد شكل العمل الفني ولا يعطيه تفوقه وامتيازه، وإنما الذي يعطي العمل الفني كيانه ويحدد قيمته هو تجارب الفنان الفنية، وعقله الخالق وقدرته على الابتكار ومدى محافظته واستيعابه للقيم الفنية والتقاليد الأدبية الموروثة والمتداولة عند معاصريه وسابقيه.

على أن هذه التقاليد الموروثة والمتداولة في عصر ما لا يمكن أن تصب أدباء وشعراء هذا العصر في قوالب واحدة جامدة، ففي داخل هذا الإطار العام من التقاليد الفنية الموروثة يكون ابتكار الأديب وأصالته وإبداعه. والدليل على ذلك أن أبا العلاء المعري نفسه الذي ضربنا به المثل منذ لحظات لا يمكن أن يكون في فنه وأدبه صورة معادة لفن معاصريه أو سابقيه. ولسنا بحاجة إلى بيان الدليل هنا على أن قدرة أبي العلاء على الخلق تختلف عن قدرة معاصريه، وأن شعر أبي العلاء المعري له بين سائر الشعر العربي منذ امرىء القيس إلى اليوم طابعه الذي يميزه. فهو مع التزامه بالتقاليد الأدبية للتراث الأدبي عند العرب قد استطاع أن يحتفظ بشخصية فنية محددة السمات، هي التي شكلت فنه وخلقته على هذه الصورة التي حملت روح أبي العلاء وذاته إلينا عبر القرون، وسوف تظل تحمل هذا العقل الخالق وتجاربه الفنية أجيالاً بعد أجيال.

اللغة ظاهرة اجتماعية:

وقد يعترض بعض أصحاب الاتجاه الذي يقول بأن الفن وليد الحياة المعاصرة وأنه تعبير عن المجتمع. فيقولون: ما دام الأدب فناً يتخذ اللغة وسيلة للتعبير والخلق، وما دامت اللغة ظاهرة اجتماعية، وما دام الأديب الناجح هو الذي يستخدم لغة الحياة أو الجماعة المعاصرة ولا يستطيع أن يبلغ من فنه ما يريد إلاّ إذا شاركته الجماعة المعاصرة له فيما يكتب. فلماذا

يكون الأديب «ذاتياً» أو منعزلاً فيختار لنفسه لغة خاصة لا يفهمها معاصروه؟ أليس في ذلك ما يتنافى مع طبيعة العمل الأدبي الذي أهم خصائصه أن يكون قادراً على توصيل ما لديه من تجارب إلى الغير؟ وهكذا نجد كلمة «ذاتي» أو «ذاتية» نفسها مرة أخرى في موضع اتهام.

على أننا مع تسليمنا بأن اللغة ظاهرة اجتماعية حقاً وأنها أداة تعبير جماعية أولاً وقبل كل شيء، وأن اللغة تستمد حياتها وغذاءها من الجماعة وروح الجماعة، نقول مع تسليمنا بهذا كله فإننا يجب أن نفرق هنا بين استخدامين اللغة: استخدام الجماعة، واستخدام الفن. فليس من شك عند أي قارىء له حظ قليل من الثقافة أن لغة الكلام العادي لغة مهمتها الأولى توصيل الفكر من المتكلم إلى السامع، وأن الإنسان العادي في حديثه في وسط اجتماعي معين يجب أن يلتزم لغة هؤلاء الجماعة، كما يجب أن يحرص على أن يستخدم هذه اللغة في مفرداتها وتراكيبها وأساليبها، ويخضع لمدلولات الألفاظ كما تحددت لدى هذه الجماعة بحيث لا يستطيع وهو يتحدث إلى أناس عاديين أن يخرج عن المصطلحات المعروفة للغة وعن مدلولاتها التي تحددت معانيها وتحجرت واصطلح عليها المجتمع. ولو خرج الإنسان في حياته الخاصة عن استخدام لغة الجماعة هذه لحق للناس أن يتهموه بالمروق، ولصح لمن يستمع إليه أن يصفه بالشذوذ أو الجنون.

على أن الذي يحدث في ميدان الحياة العملية غير الذي يحدث في ميدان الفن والأدب. فبينما يخضع الإنسان العادي في حياته العملية وفي وسطه الاجتماعي لمصطلحات اللغة ومدلولاتها الحرفية، ويجد نفسه ملتزماً بلغة محددة بل عبداً لها لا يستطيع أن يتحرك إلا في حدودها نجد الأديب على النقيض من هذا تماماً، فمع التزام الأديب بلغة الجماعة وقواعدها وأصولها، ومع رعايته لقوانينها العامة وخضوعه لها فهو حر

إلى أبلغ ما تستطيع أن تتضمنه كلمة الحرية من معنى. فالأديب أو لا وقبل كل شيء خالق، واللغة في يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الأفكار إنما هي خلق فني في ذاتها، ولا يمكن للخلق الفني أن يحافظ على سمة الخلق والابتكار أو قل على سمة الأصالة التي حددنا مدلولها آنفاً إلا إذا خرج عن الإطار العام الذي يعبر من خلاله كل من تكلم بهذه اللغة. وإلا إذا خلق لنفسه العالم اللغوي الخاص به. فلو خضع الأديب للعالم اللغوي العام بألفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه لكان صورة من الإنسان العادي، ولكان كلامه نوعاً من التقليد البحت أو شكلاً من أشكال الكلام الذي يفتقر إلى الأساس الأول الذي ينبني عليه أي خلق أدبي ،وهو رؤية الفنان الذاتية وقدرته الخاصة على صياغة أثره الفني في صورة جديدة تدهش القارىء وتلفت انتباهه إلى عبقرية الأديب في استخدامه للغة، تلك العبقرية التي تتمثل في تجنب الأديب لإيحاءات الألفاظ المعروفة أو المتداولة أو التي كثر استخدامها حتى بليت وانمحت معالمها فلم تعد تكشف عن شيء جديد أو تثير انفعالاً خاصاً لما انتهت إليه من جمود وتحجر. إن مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ، تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإيحاءات الجديدة. عندئذ نستطيع أن نسمي مثل هذا الأديب أديباً ونستطيع أن نسمي أدبه خلقاً، ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المألوف العادي، وبنى على أنقاضة شكلاً آخر، شكلاً من صنعه، من صنعه هو، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وحيَّة.

من هنا يأتينا الفرق بين أديب خلاق وبين أديب مقلد، أو بين شاعر ضئيل وشاعر عظيم. ومن هنا يكون الفرق بين الخيال وبين التوهم. فالخيال الشعري عند كولردج هو الذي « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق

من جديد، وحينا لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى مثالي. بينا الموضوعات التي يعمل بها هي موضوعات في جوهرها ثابتة لا حياة فيها. أما التوهم فهو على نقيض ذلك، لأن ميدانه المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة «الاختيار» ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني»[1].

وهكذا يفرق كولردج في تعريفه للخيال الشعري بين ضربين مختلفين من الأسلوب الأدبي، وبالتالي بين نظرتين مختلفتين في الإنسان: النظرة السلبية والنظرة الخلاقة، وبين نوعين من الأساليب: الأسلوب الذي يعيش فيه الشاعر على ما يلتقطه من هنا وهناك، وعلى ما ترسب في أعماق نفسه من قراءات سابقة، حيث يتمسك بالأسلوب المدرسي المنفوخ أو المصطنع. أما الأسلوب الآخر النابع من الإدراك الحدسي المباشر والمعتمد على العاطفة والإرادة معاً أو على الوعي واللاوعي والذي يخلع فيه الفنان على موضوعات العالم الخارجي روحه، ويضفي عليها من ذاته، فتتم فيه عملية انصهار في ذات الفنان يصبح فيها الموضوع والذات شيئاً واحداً. في الأسلوب الأول تنتج لنا مجموعة من التراكيب والعلاقات والصور جامدة وقديمة ومنفصلة الواحدة منها عن الأخرى. مجموعة مفتقدة للروح المميزة وللوحدة ولعوامل الابتكار والأصالة. أما في الأسلوب الثاني فتنتج لنا مجموعة من العلاقة والصور والتراكيب جديدة وموحية وخلاقة ومحققة

---

(١) Imagination and Fancy Biographia Literaria p. 20

كولردج ص ١٥٦ ترجمةمصطفى بدوي.

للوحدة وحدة العمل الفني. ولنا عودة تفصيلية لموضوع الخيال والوحدة.

وهكذا نرى أن العلاقات الجديدة للألفاظ التي لدى الشاعر الكبير أو الكاتب الكبير هي موضع الجودةوالأصالة، ومن ثم كان خروج الفنان سواء أكان كاتباً أم شاعراً على ما شاع للألفاظ من ارتباطات عامة، ومن مدلولات حرفية أمراً ضرورياً بل لازماً. فالأصالة والابتكار الفنيان لا يتحققان إلا إذا أدهشنا الكاتب أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة أو مألوفة. ولن يصل الفنان إلى هذه العلاقات الجديدة إلا بتمكن الفنان من فنه وقدراته الذاتية القادرة على الخلق وتجاربه الطويلة في ميدان فنه.

ومن هنا لسنا نجد أي تناقض على الإطلاق بين تجربة الشاعر أو الكاتب الذاتية وبين رغبته في التعبير عنها عن طريق اللغة التي هي أولاً وقبل كل شيء أداة تعبير جماعية. ذلك أن علاقة الشاعر باللغة علاقة أساسها كما قلنا تحطيم العادة. والتقاليد التي فرضها المجتمع على اللغة، وارتياد واكتشاف جديدان للأحاسيس الكامنة في أعماق النفس. فالشاعر يستخدم لغة الجماعة على أنها لغته هو وحده بحيث تصبح لغة الجميع في يد الفنان لغة جديدة ومختلفة، لأن هذا الاختلاف وتلك الجدة اللتين اقتضتهما تجربة الشاعر الفنية هما معيار جودة الأديب، حتى ولو خرج عن النظرة الاجتماعية والذوق الاجتماعي. وذلك لأن معايير الحكم على العمل الفني ليست بأي حال معايير اجتماعية تخضع للنظرة العادية أو الذوق الاجتماعي.

ونحن نعلم أن في مقدور الفنان أن يستخدم كلمات قد تبدو في نظر المجتمع أو بالقياس إلى النظرة العامة الشائعة من النوع الذي يتحاشاه المجتمع أو ينبو عنه، لأنه في نظره خال من الذوق أو مفتقد للايناس

والخفة أو للجرس والموسيقى، فإذا هذه الكلمات قد تحولت في يد الفنان إلى شحن عاطفية حية أو إلى علاقات موسيقية رائعة. وسبب ذلك قدرة الشاعر على تطويع اللغة والسيطرة عليها ورؤيته الجديدة لها. وإذن فعلاقة الشاعر باللغة علاقة ذاتية وليست علاقة اجتماعية. ودهشة الوعي الاجتماعي لهذه العلاقات الجديدة التي يؤلفها الشاعر في لغة الجماعة ليست بأي حال معياراً على فشل الشاعر. إنها على النقيض قد تكون معياراً على جودة الشاعر وبراعته في فنه. إن القوانين التي يفرضها الشاعر على فنه قوانين نابعة من ذاته هو، إنها قوانين فنية وليست اجتماعية. إنه يخضع لقواعد اللغة العامة، ولكنه مطلق الحرية فيما يؤلفه داخل هذه الحدود الصارمة من فن جديد. وبذلك تنتهي إلى نتيجة هامة مؤداها أن الأديب حتى في المجال اللغوي البحت أديب حر، وأن الذي يميز لغة الأديب الصادق عن غيره هو ذاتيته وفرديته[1].

موضوعية الفن في النقد الحديث:

بعد أن ناقشنا العلاقة بين المجتمع وبين العمل الفني، وبعد أن أوضحنا العلاقة بين لغة الجماعة ولغة الأديب، وبعد أن عرفنا أن المجتمع مهما يكن له من تأثير في الأدب فليس هو الذي يحدد في النهاية شكل العمل الفني ويعطيه قيمته، وإنما الذي يحدد قيمة العمل الفني، ويعطيه قيمته، هو كما قلنا ذات الأديب التي تتمثل في عقله الخلاق، ومدى تمكنه من فنه وسيطرته عليه وإدراكه لخفايا صنعته، ووعيه بالتقاليد الأدبية التي توارثها وعاشها، بعد أن فرغنا من مناقشة هذه المسائل نعود الآن إلى مفهوم آخر من المفاهيم التي شاعت بين الأدباء المعاصرين عن موضوعية

---

(١) اقرأ الفصل الذي كتبه د. محمد مصطفى بدوي عن «الذاتية في الشعر» في كتابه دراسات في الشعر والمسرح س ٤٥ وما بعدها.

الأدب وعلى الأخص بعد أن كتب ت س. إليوت مقاله المشهور والمسمى «التقاليد والموهبة الفردية» Tradition and the Indivirdual Talent [1] فقد أراد- ت. س. إليوت بهذا المقال أن يهدم بعض المفاهيم الشائعة عند بعض النقاد ودارسي الأدب، ومن أهم هذه المفاهيم ما استقر عند بعض الناس من أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب. أو الاعتقاد الذي يقول بأن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأديب الذاتية المباشرة. فكثيراً ما شاع بين الناس في عصور الأدب المختلفة أن الصدق في الأدب لا يتحقق إلا إذا كان الأثر الفني للأديب صادراً ومعبراً عن تجربة واقعية مرت في حياة الأديب نفسه أو وقعت له شخصياً. وقد حاول إليوت أن يصحح هذا الخطأ الشائع، وأن يحطم هذا المفهوم رغبة منه في الدفاع عن حقيقة ثابتة في عالم الفن عامة والأدب خاصة: وهي أن الفنان الحقيقي ليس هو الذي ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها، والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتفي في كتاباته بألوان التجارب التي تقع لشخصه، وليس هو الذي يظل صامتاً لا ينطق حتى تقع له حادثة أو تصيبه مصيبة. فلا يصف الحب إلا إذا كابده ولا يصور العذاب إلا إذ عاناه، ولا يكتب قصة أو رواية إلا إذا عاش جميع تجارب شخوصها، ولا يعالج مشكلة اللاجئين الفلسطينين مثلاً في قصيد أو مسرحية لمجرد أن القدر لم يشأ أن يجعله لاجئاً فلسطينياً. مثل هذا الأديب أديب محدود يدور في نطاق ضيق للغاية. لا يستطيع أن يتخطاه أو يتعداه إلى غيره. إنه أديب لا يدرك حقيقة الخلق الأدبي أو ربما يدركها ولكنه لا يستطيع أن يحقق ما تعنيه الكلمة. إن الخلق الأدبي ليس تعبيراً عما يقع لذواتنا فحسب،كما أنه ليس مجرد وصف للواقع الذي نعيشه أو نحياه. إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على

---

(١) Selected Prose p. 21

خلق التجربة حتى ولو لم تقع له، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث، ولا يقتصر على خلق ما يحياه وما يأمل أن يحياه وما يعجز عن أن يحياه فحسب، وإنما يخلق ما يحياه الإنسان أي إنسان في أي مكان وتحت أي ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصياً أو لم يخضع لها.

من أجل هذا المفهوم الخاطىء والذي شاع بين الأدباء فترة طويلة من الزمن قام أصحاب النظرية الموضوعية في الأدب يدافعون عما يسمى بحيدة الأديب. وعبر إليوت عن هذه الحيدة بقوله «إن عقل الكاتب ليس إلا وسيطاً تمتزج فيه المشاعر والتجارب امتزاجاً خاصاً، وبطرق لا يمكن التكهن بها. فالعقل الخالق كالمؤثر الكيميائي تدخله تجارب الفنان في الحياة فتتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل محايداً»[1] ويستطرد إليوت في مقاله إلى أن الكاتب المتطور هو الذي يلزم هذه الحيدة، بل ويعمل على التضحية بالذات من أجلها. بل إن الفنان لا يبلغ درجة النضوج في الخلق الأدبي إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته. ذلك أن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه وعلى أنه بلغ حظّاً موفوراً من المقدرة الفنية أو ما يسمى بالـ .Technique وهذه القدرة الفنية في نظر إليوت.هي التي تمكن الفنان من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية. أو بمعنى آخر هي التي تستطيع أن تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أنضج وهي مرحلة الخلق والابتكار التي تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست في متناول كل من يكتب أدباً. من أجل هذا رأينا الكثير من الكتاب والأدباء يهربون من الكتابة افتقاراً لهذه القدرة الفنية أو عجزاً عن تحقيقها.

المرجع السابق

هذه هي خلاصة لما جاء في مقال الشاعر الناقد ت. س. إليوت متصلاً بموضوعية الأدب. ولقد أثار المقال كما رأينا جملة من القضايا الهامة التي تتصل بذاتية الفن وموضوعيته. ولعل أهم ما يريد أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب أن ينبهوا الأذهان إليه شيئان: أولاً: هدم المعتقد القديم الذي كان يقول بأن الأدب تعبير عن الشخصية؛ والذي كان يرى أن الصدق الفني لا يتحقق إلا إذا اعتمد الأثر الفني على تجارب الفنان الشخصية وصدر عنها. وثانياً: تركيز الاهتمام على أن الذي يحدد قيمة الأثر الفني ليس ما يحتويه هذا الأثر من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية، بل ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية ومواهب، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفني مجالها العمل الفني نفسه لا شخصية كاتبه. إن الشعر الذي أمامنا هو موضوع القيمة الفنية لا الشاعر نفسه ولا حياته، ولا ما يجري في هذه الحياة من تجارب وأحداث.

ومن أجل هذا الهدف الأخير الذي نادى به أصحاب الموضوعية في الأدب جاءت حملة النقد الحديث على الذاتية. واختلط الأمر على الدارسين، وظن فريق منهم أن الذاتية تهمة. وإذا الكلمة تجد نفسها مرة أخرى محتاجة إلى من ينصفها ويدافع عنها، أو على الأقل من يرد لها اعتبارها ويحدد لها مكانها في عملية الخلق الأدبي.

ونحن نفهم لماذا يلح أصحاب الموضوعية إلى ضرورة تصحيح المفهوم الذي شاع بين أدباء المدرسة الرومانسية من أن الأدب تعبير عن الشخصية. ونفهم الأسباب التي من أجلها يثور النقد الحديث على مثل هذا المفهوم. إنها غيرة النقد الحديث على قيمة العمل الفني، وخوفه من أن تتحول هذه القيمة عن مكانها فيترك الناقد النظر إلى ما يحتويه الأثر الفني من قيم جمالية وفنية، وينظر الناقد في قدرة الأديب على إطلاق مشاعره والتعبير عن خلجاته وأحاسيسه. وفي هذا من غير شك

خروج عن مهمة النقد الأساسية إلى أشياء على هامش النقد. فإن المضامين التي يحتويها أي أثر فني مهما يكن نوع هذه المضامين، وسواء أكان هذا المضمون فكراً أم فلسفة أم أخلاقاً أم موقفاً نفسياً أم عاطفياً لا يمكن أن تحتوي على قيمة في ذاتها. إن قدرة الفنان على مزج كل هذه المضامين وصهرها وتحويلها إلى مادة جديدة وإلى عمل فني موحد هي التي تحدد قيمة العمل الفني أولاً وأخيراً: من أجل هذا كان التعبير عن تجارب ذاتية مباشرة ليس معياراً لصدق التجربة وليس وحده دليلاً على تفوق الكاتب ونجاحه، وإنما الدليل على تفوق الكاتب هو قدراته الخالقة.

ليس من الضروري أن يعتمد الفنان على تجاربه الذاتية المباشرة وحدها، فإن الأديب الذي يقتصر في أدبه على إطلاق مشاعره وحدها أديب عاجز. أما الأديب الناجح فهو الذي يستطيع أن يخلق بقوة خياله الجو الشعري الذي يريده. ولو اقتصر كل فنان على تصوير ما يحدث أو ما يقع له من تجارب لما كتب شيكسبير مسرحياته، ولما استطاع أن يصور فيها هذا العدد الضخم من الشخصيات الإنسانية التي تضمنتها رواياته. فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شيكسبير قد عاش كل هذه الألوان المختلفة من التجارب، ولو أضفنا إلى عمره أعمار عشرة من الرجال لما اتسعت حياته لكل هذه التجارب. وما أفقر العبقرية التي تشعر بالحاجة إلى إثارة الألم لكي تصوره. لقد قالها جورج ديهامل في كتاب « دفاع عن الأدب » عندما روى لنا قصة « لبيير لويس » عنوانها « الرجل الأرجواني ». ويرويها الدكتور مندور في كتابه النقد المنهجي عند العرب حيث يقول: وموضوعها فنان إغريقي يأخذ بعبد ويكوي صدره بالنار ليراه يتألم فيستطيع أن يلتقط ملامحه المتقلصة ويودعها لوحة زيتية كان يرسمها للشخصية الخرافية شخصية بروميثيوس الذي

عذبته الآلهة لأنه سرق النار من السماء وأتى بها إلى البشر. وكان عذابه نسراً ضارياً ينهش كبده بالنهار ثم يتركه فيعود كبده لينمو بالليل، وعند الصباح يأتيه النسر ليستأنف النهش. ورسم الفنان اللوحة ولكن الشعب علم بتعذيبه لهذا العبد المسكين فثار وأتت الجموع إلى منزل الفنان لتنتقم منه. ولكن الفنان أطل على الشعب من نافذته وأراه اللوحة فنسي الشعب العبد المعذب وهلل للفن. ويعلق ديهامل على تلك القصة بقوله العظيم: ما أفقرها عبقرية تلك التي تشعر بالحاجة إلى أن تثير الألم بالفعل لكي تصوره »[١].

وما نظن أن هناك ما هو أبلغ من هذه القصة في الدلالة على عجز الفنان الذي يحتاج في خلق فنه إلى تجربة مباشرة أو إلى واقع حي يشاهده فينقله. إن الفن ليس وصفاً لما نراه، وإنما هو خيال يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد. كما أن الفن ليس موجوداً على الإطلاق في الموضوع من حيث هو موجود خارج التجربة. ولا يمكن لأي موضوع ما خارج نفوسنا مهما كانت قوته أن يكون في ذاته أو بذاته أكثر فنا أو فنية من غيره من الموضوعات، ذلك أن أي موضوع لا وجود له وبالتالي لا قيمة فنية له من غير ذات تدركه كما أن الذات لا توجد من غير موضوع يظهرها لذاتها. من أجل هذا كان من الضروري لإزالة التناقض بين الذات والموضوع أن تصبح الذات والموضوع شيئاً واحداً، وهذا هو ما يحدث في مجال ادراك الأشياء وما يحدث كذلك في ذات الفنان عندما يتأمل موضوعاً من الموضوعات أمامه، ويستغرق في تأمله وفي أثناء هذا التأمل والاستغراق تتم عملية لا شعورية يتحول فيها الموضوع الذي أسدلت عليه العادة والعرف والتقاليد غطاء سميكاً، يبدو كما لو كان شيئاً جديداً، شيئاً يثير الدهشة والعجب، كما لو كان

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ٥٨، ٥٩.

شيئاً يراه الفنان للمرة الأولى، عندئذ تتحطم جميع الارتباطات التي ارتبط بها الموضوع في أذهان الناس، ولا يبقى إلا ما يضيفه عليه الفنان من روحه وذاته ونفسه. هذه الرؤية الجديدة للموضوع هي التي تتمثل فيها عملية الخلق الفني. وهي نفسها التي تلتقي فيها الذات بالموضوع بحيث تصبح الذات موضوعاً والموضوع ذاتاً ويزول بينهما التناقض. من أجل هذا وصف كولردج الرجل العبقري بأنه الذي يلقي ضوءاً جديداً على الأشياء فيقول: «من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية:

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد»[1].

لعلنا نستطيع أن ننتهي بعد كل ما سبق إلى أن الصراع بين النظريات الذاتية والموضوعية كما يقول هاملتون[2] صراع لفظي. فحينما تكتمل التجربة الفنية ننسى أنفسنا ويكاد يختفي التمييز بين الذات والموضوع. وإذا سلمنا بهذه النتيجة الأخيرة ومقدماتها فليس ثمة تناقض إطلاقاً بين ما يدعو إليه إليوت وأصحابه وبين ما قررناه سابقاً من أن الذي يميز الأديب الصادق عن غيره هو فرديته وذاتية. فأصحاب الموضوعية في الأدب لا ينكرون هذه الحقيقة على الإطلاق وإنما هم فقط يصححون بعض المفاهيم الشائعة والتي تسيء إلى الفهم السليم لعملية الخلق الأدبي. فإن كل ما يهدف إليه أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب هو أن يؤكدوا حقيقة سبق تقريرها وشرحها وهي التي تقول: بأن عملية الخلق الأدبى لا تستمد قيمتها

---

(١) كولردج ص ٨٩.

(٢) الشعر والتأمل ص ١١٧ وما بعدها.

مما تتضمنه من تجارب ذاتية، بل تكتسب قيمتها مما تحتويه من قيم فنية. وليس هناك شيء يحدد هذه القيم إلا ما في الأثر الفني نفسه من خصائص هي نتيجة طبيعية لنضوج العقل الخالق للفنان وتوافر إمكانياته. وهذه الحقيقة لا تتنافى أصلاً مع الذاتية في الأدب التي هي شرط أساسي في كل خلق أدبي. وحتى في هذه النهاية التي يحرص عليها الموضوعيون وهي تشكيل العمل الفني وتحديد قيمته فإن الذي يقوم بهذا قدرات الأديب وملكاته وعبقريته الخلاقة، وكل هذه من صميم الذات. وكل ما في الأمر أننا بحاجة دائماً، ونحن نتحدث عن الفن، أن نعي هذه المصطلحات الكثيرة التي قد يختلط على الذهن فهمها وبخاصة إذا وجدها تستخدم في أكثر من منطقة واحدة من المفاهيم أو في موضوعات متباينة.

الخلق الفني والموضوع الجمالي

من خلال مناقشاتنا السابقة لموضوع الذاتية في الفن استطعنا أن نلمس بعض الحقائق الهامة عن طبيعة الخلق الفني. فعرفنا أن الفن ليس وصفاً أو تعبيراً عن حالات شعورية بقدر ما هو خلق تتوافر له شرائط أساسية أهمها: توافر العقل الخالق عند الفنان ونضوجه ووعيه بالتقاليد الفنية التي انحدرت إليه من الماضي، وإلمامه إلمام ذوق وإحساس بالأعمال الفنية التي سبقته وعاصرته. وعرفنا كذلك أن الخلق الفني عملية امتزاج كامل بين الذات والموضوع. وأنّ الموضوع الذي هو في أصله شيء خارج عن الذات يصبح بعد التجربة الفنية مثل قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه، وتنتشر في كل ذرة من ذراته- وهي على الرغم من انتشارها في قدح الماء لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة من السكر، لأن قطعة السكر قد اختفت على رغم وجودها وأصبح القدح كله ماء. كذلك الحال في الموضوع أو الفكرة التي يصورها الأديب سوف تختفي هي الأخرى وتصبح بكاملها صورة أو عملاً فنياً، يصبح من المستحيل بعدها فصل الموضوع أو إعطاؤه قيمة بدون الصورة التي ترمز إليه، والتي خلقها الفنان من ذاته. وعرفنا كذلك مما سبق أن هذه الوحدة بين الذات والموضوع هي في الحقيقة ثمرة طبيعية لما يسمى عند النقاد أحياناً «بالرؤيا التي هي تصور الفنان للشيء الذي أمامه أو «بالتأمل» الذي هو استغراق الذات في الموضوع وانتشارها فيه، أو ما يسمى أحياناً أخرى بالخيال أو التمثل أو التصور أو الحدس وجميعها مترادفات لشيء واحد. ألفاظ تتكرر حين نتحدث عن عملية

الخلق الأدبي. لا فرق بين كلمة من هذه وأخرى لأنها جميعها تعود إلى منطقة واحدة من المفاهيم، ولأنها عند نقاد الأدب تحمل مدلولاً واحداً لا يتغير. وعلى الرغم من تردد هذه الكلمات في مجال الحديث عن الفن والنقد، وعلى الرغم من أنها تعود جميعها إلى منطقة واحدة من المفاهيم كما قلنا، فإن كلمتين اثنتين منها قد برزتا في ميدان الدراسات الجمالية وظفرتا بالشيوع بين الدارسين أكثر من غيرهما. وهما كلمتا « الحدس » و « الخيال ». فقد ظفرت الأولى بإعجاب رائد من رواد علم الجمال وفلسفة الفن المعاصرين هو الناقد الإيطالي بندته كروتشه صاحب كتاب علم الجمال AESTHETICS, وبلغ من حماس كروتشه لهذه الكلمة أنه قال إن الاستيلاء على هذه العبارة التي هي « الفن حدس » قد كلفه جهوداً جبارة لأنه، في اعتقاده، أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاهق اقتتل عليه طويلاً وهو عنده نتيجة ورمز لظفر يناله جيش بعد طول قتال.

ونحن ندرك ما يعنيه كروتشه بهذا الجهاد الطويل المرير الذي يسجله لنفسه ولغيره عندما ينتهي في بحثه إلى أن « الفن حدس ». إنه يشير بهذا إلى جهود النقاد والكتاب في مجال الفن والأدب منذ أن جاءنا تعريف أرسطو للفن بأنّه تقليد، وما سار فيه هذا التعريف من مراحل عبر التاريخ، وما دون في هذا من دراسات وشروح تباينت فيها الآراء وتفرعت فيها البحوث وتلونت بألوان الفلسفات المختلفة. إلى أن جاءنا العصر الحديث فأصبحت آراء أرسطو القديمة نقطة البدء في التفكير الفني، وبدأت الفكرة القديمة نفسها تتضح في العصور الحديثة بفضل دراسات طويلة مستمرة انتهت إلى تجريد الفن من كل نزعة نفعية أو أخلاقية أو مفهومية، وذهبت إلى أن الفن صورة خالصة أو حدس خالص. وواضح من كلمة حدس ومن إصرار كروتشه على استخدامها في تعريفه للفن أنه يريد أن يختار الكلمة التي تستطيع أكثر من غيرها أن تعبر

عن مفهومه للفن، فليس من شك أن كلمة «الحدس» أكثر من غيرها دلالة على الإدراك الطبيعي أو الفطري عند الإنسان. وأنها كلمة تنقلنا من مجال المعرفة عن طريق المنطق والعقل إلى مجال المعرفة عن طريق الحدس الذي هو البديهة أو الإحساس الفطري الطبيعي. وبمعنى آخر يريد كروتشه أن يفرق بين مصدرين للمعرفة معرفة تأتينا عن طريق الفكر ومعرفة تأتينا عن طريق الخيال. وما دام الفن ينقلنا من المجال الذي يدرك بالمنطق إلى المجال الذي يدرك بالإحساس، عرفنا لماذا أصر كروتشه على استخدام كلمة «الحدس» ذلك لأنه إذا كان الأثر الأخير للبحث الفلسفي أنه «مفهوم» فإن الأثر الأخير للعمل الفني أنه «حدس».

وإذا كان كروتشه قد استخدم كلمة «الحدس» وآثرها على كلمة الخيال فليس لأن إحداهما تختلف في مدلولها العام عن الأخرى، وإنما لأن كروتشه كما أسلفنا كان حريصاً على اختيار كلمة تكون أوغل في الدلالة على أن الفن إحساس وأنه مستقل عن أية عملية أو نفعية أو منطقية أو أخلاقية أو فلسفية. إنه قد يتضمن كل هذه المضامين ولكن الطابع الأساسي للفن والأثر الكلي له أنه معرفة حدسية، وأن كل ما يتضمنه الأثر الفني من فكر ومنطق وأخلاق وفلسفة قد تغير تماماً عما كان عليه، وتخلى عن وضعه الأصلي، وذاب في العمل الفني كما تذوب قطعة السكر في كوب الماء وبذلك يكون قد خرج عن طابعه الأساسي الذي كان عليه قبل أن يصبح جزءاً عن العمل الفني. وبذلك تصبح المضامين الفكرية أو الفلسفية داخل العمل الفني أجزاء يحددها الكل. لأن الكل هو الذي يحدد قيمة الجزء.

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون للموضوع أو للفكرة - أياً كان نوعها - أو للمضمون، أياً كان شأنه، أي قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفني. فنحن عند قراءتنا لقصيدة ما لا نهتم بموضوع القصيدة لذاته وإنما الذي يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول

من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني. فقد يتناول شاعر الخريف موضوعاً لقصيدته ولكن هذا الاختيار لا يمكن أن يحقق قيمة فنية في ذاته، كما لا يمكن أن يكون اختيار الخريف موضوعاً لقصيدة ما أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار موضوع آخر مثل منازل الفقراء المدفعين مثلاً. ولو جاز أن يكون للموضوع قيمة في ذاته لكان همنا من القصيدة المعرفة العقلية عن مسألة أو موضوع ما. ولو كان هذا هو هدفنا لكان الأولى بنا أن نستمع إلى مقال علمي عن الخريف أو لذهبنا لعالم من علماء الاقتصاد أو الاجتماع لنجد عنده الدراسة الجادة لمنازل الفقراء المدقعين وما تحتوي عليه من ظواهر اجتماعية واقتصادية. ولاستطاعت هذه المقالات العلمية أن تصل بنا إلى معرفة أدق وأشمل مما يمكن أن تقدمه إلينا القصيدة الشعرية.

إن العبرة في النقد الجمالي ليست للموضوع باعتباره شيئاً خارجياً، ولا بالفكرة باعتبارها مجرد فكرة، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليهما الشاعر أو الفنان وبعد أن انصهرتا في ذاته وبعد أن تحولتا إلى فن. إن كل موضوع وكل فكرة ليسا إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول عند تناولها إلى شيء جديد.

وليس هذا الذي نقوله عن الموضوع أو الفكرة في الشعر والفن خاصاً بعصر بعينه أو مدرسة أدبية بعينها. فمهما تغيرت أفكار العصر وقيمه فلن تتغير القيم الأساسية للعمل الفني. فقد نرى الأدباء في عصرنا الحاضر يهتمون بعالم الفعل والسياسة؛ ويشاركون في أحداث العصر، ويدعون إلى توجيه الأدباء نحو المجتمع، وإلى المساهمة بجهودهم في تغيير الواقع الذي هم عليه،ولكن هذا كله لا يعني أن اختيار موضوع معين يتصل بالسياسة أو المجتمع أو قضية من قضايا الوطن أو مشكلة من مشاكل العصر يعتبر ذا قيمة فنية أو جمالية في ذاته. إننا حتى في عصرنا الحاضر، وأمام الالتزام الذي ينبغي للأديب اليوم لا نرجع القيمة في القصة أو القصيدة أو

المسرحية إلى ما تحتوي عليه من مضامين اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، وإنما نرجع القيمة في هذه الفنون كلها إلى ما حققته من فن. فالموقف الذي يقفه أديب هذا العصر من الأحداث السياسية أو الاجتماعية هو موقف الفنان أولاً وقبل كل شيء، موقف الفنان الذي يرى وراء كل حدث وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية ما بحيث تتحول الحادثة أو القضية المرتبطة بزمن ما أو مجتمع ما إلى قضية إنسانية تكتسب الخلود واللازمنية عن طريق تأمل الفنان ورؤيته الخاصة.

ولن يتأتى للفنان مهما التزم أن يحقق الإنسانيات وأن يتجاوز بفنه حدود الزمان والمكان إلا إذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الأحداث التي تحيط به أو الموضوعات التي يعالجها إلى فن رفيع. فجميع هذه الموضوعات ليست إلا مجرد مناسبات لا ينقلها الفنان نقلاً مباشراً أو عملياً. بل لا بد أن تتحول إلى رموز تمثل غبطة الإنسان أو شقاءه، خيره أو شره.

واللغة هي وسيلة الأديب للتعبير والخلق، فاللغة هي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره وهي المادة الخام التي سوى منه كائناً ذا ملامح وسمات، كائناً ذا نبض وحركة وحياة، كائناً خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من ذاته. كائناً ذا صوت يحمل صورة. وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية. ذلك هو معنى الخلق الأدبي. إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه.

فقد تخطر الفكرة لك ولغيرك من الناس، وقد يعاني فريق من الأدباء ألواناً متشابهة من التجارب، ويقعون على حقائق واحدة، ولكن عبقرية الأديب تتجلى في الصورة النهائية التي يضع فيها الحقيقة، وموهبته تتركز في الخطوط التي تآلفت لتحمل إلى النفوس أدق صورة ممكنة للحقيقة التي

عاشها الأديب وأراد أن يكشف عنها الغطاء.

فحقيقة كوني وكونك كائنين خلقنا من الأرض وإلى الأرض نعود، وحقيقة كوني وكونك نرجع في أصول تكوينا إلى حقيقة واحدة قد تراها أنت ويراها غيرك من الناس، وتستطيع أنت وغيرك أن تعبروا عنها في صورة لا نهائية من التعبير. وهذا عمر الخيام قد نظر إلى إبريق الخمر أمامه فقال:

«لقد كان هذا الإبريق عاشقاً مثلي،

وكانت يده هذه معانقة لحبيب».

استطاع إبريق الخمر في هذا الموقف أن يوحي للشاعر بموقف الإنسان من الموجودات، كما استطاع أن يمثل أمامه وحدة وجود فأصبحت كل الكائنات والموجودات ترجع في أصول تكوينها إلى شيء واحد. وهكذا تحول إبريق الخمر من مجرد موضوع خارجي إلى موضوع داخلي بحيث أصبح الإبريق وكأنه مجرد رمز عن مشاعر محددة وعن موقف إنساني معين وانتهى الأمر بأن أصبح الموضوع ذاتاً والذات موضوعاً.

فإذا انتقلنا إلى جبران خليل جبران الذي وقف موقفاً مشابهاً لموقف الخيام في لحظة من لحظات الإلهام وكان جالساً إلى جوار المدفأة في ليلة من ليالي الشتاء البارد فوصف نفسه وهو جالس يستدفيء بقوله:

«حطبة تستدفيء بحطبة»

فليس من شك في أن الفكرتين واحدة عند الشاعرين، وأن الموضوع واحد وأن كلاً منهما يكاد يقف من الحياة والوجود موقفاً متشابهاً، على الأقل في تلك اللحظة التي صدر فيها هذا الشعر. ولكن ليس من شك أيضاً

أن كل شاعر منهما قد عبر عن الحقيقة الواحدة في عبارة تختلف اختلافاً بيّناً عن الأخرى، ولو أننا نحكم على الخلق الأدبي لمجرد الفكرة التي ترمي إليها العبارتان لا تهمنا المتأخر منهما بالأخذ من السابق. ولكان هذا الحكم يعتبر حكماً عقلياً خارجاً عن نطاق المجال الفني.

وإذا تركنا الخيام وجبران وانتقلنا إلى شاعرين آخرين هما حافظ وشوقي ووقفنا وقفة أمام رثاء كل منهما لسعد زغلول، ونظرنا إلى لغة كل منهما في التعبير عن موقف واحد هو رثاء سعد، لأدركنا كيف يتباين الخلق الأدبي من شاعر إلى آخر تبايناً واضحاً يرجع إلى طبيعة الشاعر نفسه وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنه. ولنأخذ الآن المقطعين الأولين من قصيدتي حافظ وشوقي في رثاء سعد يقول حافظ:

إيـهِ يا ليلُ هل شهدتَ المصابا   كيف ينصبُّ في النفوس انصبابا
بلغْ المشرقَين قبلَ انبلاجِ الصُّبْحِ   أنَّ الرئيسَ ولَّـى وغَابـا
وانعَ للنـبرات سعـداً فسعدٌ   كان أمضَى في الأرضِ منها شِهابا
قُدَّ يا ليلُ من سوادِك ثوباً   للـدراري وللضُّحَى جلْبَابـا
وانسج الحالكـاتِ منـك نقابـا   وأحبُ شمسَ النهار ذاك النقابا
قـل لها غاب كوكب الأرض في   الأرض فغيبي عن السماء احتجابا

ويقول شوقي في نفس المناسبة:

شَيَّعوا الشمسَ ومالُوا بضُحَاها   وانْحَنَى الشرقُ عَلَيْهَا فبَكَاهَا
ليتَـني في الركـب لما أفلَتْ   يوشَعُ، هَمَّتْ فنَـادَى فثنَاها

الموضوع في القصيدتين واحد، المناسبة واحدة، وهي موت سعد، والعاطفة التي حركت الشاعرين واحدة وهي عاطفة الحزن فكلاهما مخزون لموت سعد ومع ذلك فلا الموضوع ولا المناسبة ولا عاطفة الحزن وحدها

بقادرة على أن تحدد القيمة الأخيرة للقصيدة. إن العلاقة التي نشأت بين اللغة وبين التجربة الشعورية، والفروق الدقيقة التي نشأت من هذه العلاقة هي التي تحدد قيمة العمل الفني، فقد يستمع القارىء إلى صوت حافظ وهو ينشد أبياته هذه في رثاء سعد، وقد يحس لأول وهلة بما تنطوي عليه الأبيات من طبيعة خاصة تتمثل في قدرة حافظ على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة جياشة وبما تثيره المأساة في صدره من لوعة وأسى، فإذا هذا الهدير من الخواطر المتدفقة، وإذا هذا الحماس ينتقل من الشاعر إلى المستمع فيجد الأخير نفسه مدفوعاً إلى الانفعال بالموقف والتأثر به. على أن العدوى التي انتقلت من الشاعر إلى المستمع أو القارىء، وهذا الانفعال الذي سيطر علينا عند سماع أبيات حافظ ليس هو في ذاته صاحب القيمة في العمل الفني الذي أمامنا. إذ إن الطبيعة الخاصة القادرة على أن تتحمس بالموقف، وأن تنقل إلى الأذهان أدق المشاعر وأخص الإحساسات التي يجيش بها صدر الشاعر عنصر هام وضروري في كل عمل فني. ولكن هذه الطبيعة القادرة على أن تتحمس وتنفعل لن تكون لها قيمة بدون قوة الابتكار الأدبي التي تتمثل في القدرة على خلق لغة تجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بحيث يحقق ما يحقق من قيمة.

ولقد استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الحماس فالحزن عند حافظ يختلف عنه عند شوقي، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذا الأسلوب الذي يجسد المصاب تجسيداً (ينصب في النفوس انصبابا)، والذي يلتمس من عناصر الأداء اللغوي ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التي عمت الكون، أو التي ينبغي أن تعمه، فهذا الليل الذي يناديه لا بد أن يهتز لهول المصاب. ومن ثم لا بد أن يمتد سلطان الليل فلا يطلع النهار- وحتى إن جاز للنيرات فلن تملأ الدنيا

ضياء لأن الذي يملأها ضياء قد مات. فقد تطلع الشموس والأقمار ولكنها لن تُرى شموساً وأقماراً. ذلك أن الكون كله، منذ مات سعد، قطعة مظلمة من السواد الحالك. وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على الوجود كل الوجود.

ولكن هذا الشعور الذي انتهى إلينا كيف تأتّى؟ وبأي نوع من الألفاظ استعان؟ إذا تأملت الأبيات من جديد فسترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبين هامين: الأول: ما اختاره الشاعر من لفظ قادر على إشاعة الظلمة المسيطرة على نفسه. والثاني: قدرته على استخدام لغة درامية انفعالية قادرة على أن تبلغ درجة عالية من الحماس، وأن تنقل هذا الحماس إلى الغير. فمخاطبة الليل على هذه الصورة واستخدام فعل الأمر والإلحاح عليه مرة بعد أخرى يدل على أن الأسى الذي يغمر قلب الشاعر لا بد أن ينطلق فيغمر الكون كله، بل لا بد أن يخرج من مجال القول إلى مجال الفعل، فلا يبقى الأسى في داخله هو بل أسى يملأ العالم بأسره، وليس فعل الأمر في مطلع كل بيت إلا نوعاً من حماسة قلب تجد الشفاء في هذا الأسلوب.

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح	أن الرئيس ولى وغابـــــا
وانـع للنيـرات سعـداً فسعـد	كان أمضى في الأرض منها شهابا
قل لها غاب كوكب الأرض في	الأرض فغيبى عن السماء احتجابا

وهكذا ترى أن اللغة بألفاظها وموسيقاها وعاطفتها هي التي حددت ملامح القطعة وهي التي اكسبتها هذه القيمة أو تلك وهي التي جعلت أبيات حافظ تتخذ هذا الاتجاه دون سواه: اتجاه التأثير الرمزي عن طريق الصورة، والعاطفي عن طريق قدرة اللفظ على إثارة الانفعال.

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقي رأينا أنفسنا أمام روح أخرى مختلفة، وتجاه عناصر إيحائية أُخرى تستعين باللغة، ولكنها تختار من اللغة جوانب جديدة من التعبير والإيحاء، وتقف بنا من المأساة موقفاً مختلفاً: لقد كان شوقي في لبنان عند موت سعد، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه، فحز ذلك في نفسه وشق عليه، وكان يتمنى لو أمد الله في أجل سعد حتى يراه قبل موته ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف في نفس شوقي: أولاً: حزنه لموته، وثانياً: تلقيه النبأ وهو بعيد عن وطنه. ولقد عبر شوقي عن هذين المعنيين في مطلع قصيدته عندما قال:

شيَّعوا الشمسَ ومالُوا بضُحاها ... وانحنَى الشرقُ عليها فبكَاها
ليتني في الركبِ لما أفلَتْ ... يوشع، همَّت فنادى فثناها

منذ الكلمة الأولى يحس شوقي بما أحسه حافظ من أن كوكباً من كواكب الهداية قد غاب بموت سعد، وأن النور الذي كان يملأ الشرق قد مال إلى الغروب. وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذي كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان الهائج، فقد كان شوقي أكثر هدوءاً وأقدر على السيطرة على انفعالاته فلم يلجأ إلى الحماس ولم يستعن باللغة التي تخلع القلوب هو لا، وإنما أراد أن يحزن في غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة، وأعانه البحر الذي اختاره وزناً لقصيدته على بلوغ هذا الإحساس الهادىء فإذا كانت أبيات حافظ قد جعلتنا نركب موجاً كالجبال، وأسكنتنا قلب العاصفة فقد حطت بنا أبيات شوقي في زورق حزين تحدوه أنغام تبلغ الإثارة بهدوئها أكثر مما تبلغ بصخبها وحدتها.

ففي البيتِ الأول أوقفنا الشاعر أمام الشرق العربي كله الذي تجمع

ليشيع جنازة سعد في الخناءة بالغة الحزن تشيع فيها الهيبة والوقار من جلال الرزء ومن فداحة المصاب. فلم يشيع الشرق سعداً حين شيعه وإنما شيع الشمس ومال بضحاها. على أن الذي أكسب الصورة روعتها ومنح الموقف هيبته تلك العلاقات التي تآلفت من كلمات البيت التي تجلت في هذا الاستهلال المباشر في بساطة وإيجاز، وفي التلاؤم في النغم بين شيعوا ومالوا وبين انحنى الشرق عليها وبين ضحاها وبكاها. هذا التلاؤم لا ينصرف تأثيره إلى العلاقات الصوتية وحدها، وإنما ينصرف إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بالإحساس العام الذي ينتهي إليه البيت، وبحركة الموجة الهادئة التي تخطو خطوات منتظمة في غير عجلة وفي نغم موقع.

فإذا انتقلنا إلى البيت الثاني نجد شوقي يستعين بمهارات أخرى فينقل إلينا موقف يوشع الذي طلب من ربه أن يؤخر له غروب الشمس فاستجاب له. فليت شوقي استطاع ما استطاعه حين همت الشمس بالغروب فنادى ربه فاستجاب له وثناها عن المغيب. استطاع شوقي بهذا الموقف المقتبس من التاريخ، والذي أسعفته به ثقافته أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تشييع جناز سعد، ومن جزعه لفراقه، ومن إدراكه لمدى ما يتكبده الشرق من خسارة لموت سعد. تلك الخسارة التي تحتاج إلى معجزة تؤخر موته لحاجة البلاد إليه.

كل هذا الإحساس لم ينبع صدفة أو اعتباطاً؛ وإنما أملته عبارات شوقي في البيت الثاني، فبلغت عنده الفكرة والثقافة والموسيقى شأناً عظيماً. إنها قدرة شوقي على السيطرة على عناصر اللغة، وعلى توقيع أنغام ساحرة من حروفها. فقد كان هذا وما يزال عاملاً أصيلاً من عوامل مهارته الفنية. فليس من شك في أن شوقي عازف قادر على أن يطوع اللغة لما يشاء من أنغام. وقد تجلت هذه المهارة في البيت الثاني كما تجلت في البيت الأول ويكفيك أن تقرأه مرة أخرى لترى كيف استطاعت ألفاظ مثل « أفلت »

في الشطر الأول « وهمت » في الشطر الثاني، وكلمات مثل نادى فثناها، ثم تكرار الأفعال الماضية الثلاثة الواحد وراء الآخر في قوله همت فنادى فثناها. يكفيك أن تعيد قراءة هذا لترى إلى أي حد استطاع شوقي أن يبرز شعور اللهفة والجزع والحسرة التي كان يستشعرها وقد جاءه نعي سعد فلم يجد من وسيلة للتعبير إلا أن يوقفنا أمام هذا الابتهال الذي يبتهله يوشع في ضراعة وإشفاق وقد أوشكت الشمس على الغروب يستصرخ ربه أن يؤخر له غروبها. هذه اللهفة وهذه الضراعة وهذا الاشفاق وذلك الجزع لم تكن لتبرز إلا من تكرار هذه الأفعال الثلاثة الواحد منها وراء الآخر على هذه الصورة التي جاءت في البيت الثاني وبهذه الموسيقى.

همت فنادى فثناها

ألست تشعر عند قراء الكلمات الثلاث الأخيرة بأن حدثاً جللاً يهم أن يقع ولا بد من تفاديه بأي ثمن. ثم أليس العطف بالفاء بين هذه الأفعال هو الذي منحنا هذا الإحساس؟ وهل من سبيل إلى النجدة إلا بمعجزة؟ نعم لا بد من معجزة حتى نمنع الكارثة أو نؤجل وقوعها.

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقي يدلان على أن اهتمامنا بالشعر ليس اهتماماً بالموضوع في ذاته وإنما اهتمامنا منصب على لغة الشاعر وألفاظه وطريقة صياغته لها ومدى سيطرته على لغته وتجربته بما فيهما من أفكار وأصوات وصور وعواطف.

ولو أنك قارنت هذا الرثاء الذي رأيته في أبيات حافظ وشوقي برثاء أبي العلاء المعري للفقيه الحنفي في قصيدته الدالية المشهورة التي مطلعها:

غير مجد في ملتي واعتقادي   نوح باك ولا ترنم شادي

لأمكنك أن تدرك أن موضوع القصيدة ليس هو الذي يحدد قيمتها في النهاية. ذلك أن موت الفقيه الحنفي مهما كان تأثيره ليس هو الذي يمنح

القصيدة قيمتها. وإنما الذي يرتفع بالشاعر إلى مستوى التجربة ومستوى الفن العالي هو القصيدة ذاتها، تلك التي استطاع فيها الشاعر أن يخرج من حدود المناسبة الجزئية التي هي موت صديقه الفقيه الحنفي إلى مجال أرحب وأبعد، وذلك بتصوير موقف الإنسان من الموت على هذا النحو الذي صوره، وذلك عندما يبرز لنا رؤيته للبشرية منذ آدم إلى اليوم في صورة الفريسة العزلاء المنهزمة المغلوبة على أمرها أمام قوة قاهرة لا تملك لها دفعاً.

غيرُ مجدٍ في ملَّتي واعتقادي ... نَوْحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شادي
أبكَتْ تلكُمُ الحمامةُ أم غنَّتْ ... علَى فرعِ غُصْنِها المَيَّادِ
صاحِ هذي قبورُنا تملأُ الرُّحْبَ ... فأينَ القبورُ مِنْ عَهْدِ عَادِ
خَفِّفْ الوطءَ ما أظُنُّ أديمَ ... الأرْضِ إلاَّ مِنْ هذه الأجْسَادَ
وَقَبيحٌ بنا، وإنْ قَدُمَ العَهْدُ ... هَوان الآباءِ والأجْدادِ
سِرْ إنْ اسطعتَ في الهواءِ رُوَيْداً ... لا اختيالاً على رُفاتِ العبادِ

ألست ترى أن أبا العلاء، وإن كان يرثي الفقيه الحنفي، قد انتقل إلى قضية إنسانية عامة تمس وجودنا في الصميم؟ ثم ألست تستشعر مأساة الإنسان من الاستفهامين الأول والثاني، وفيما يناشدنا به الشاعر في البيت الثالث حين يهيب بنا أن نترفق في السير على الأرض. فما كل ذرة من ذراتها إلا قطعة (حية) من أجساد آبائنا وأجدادنا مهما قدم العهد، ومهما طال بيننا وبينهم البعد.

وقد بلغ من عميق شعور أبي العلاء وشدة إحساسه بقسوة الموت وفظاعته وبشاعة النهاية التي تترصدنا جميعاً، وإشفاقه على الإنسان من هذه النهاية أن يرى أديم الأرض هذه الرؤية التي تصوره لك أجزاء من أجساد حية لا ميتة يؤذيها ويحط من أقدارها أن تطأ الأقدام على بقاياها. على أن

في الرؤية التي أحسها أبو العلاء للموقف ما يتجاوز كل ما قلناه، فإن فيها قدرة عجيبة على أن تثير فينا ما يجعل أجسادنا تقشعر حين نرى الأرض وقد تحولت إلى موتى، على هذه الصورة التي نجحت في إشاعة الذعر في نفوسنا، حين استطاع الشاعر بقوة خياله أن يجعلنا نسير على أكداس من أشلاء موتانا.

وقد لجأ في كل هذا إلى أسلوبه الساخر المنطوي على يأس ومرارة وقنوط. وانظر إلى السخرية الممزوجة بالمرارة التي تنقلها إلينا لغة أبي العلاء وبراعته في استخدام عناصر الصياغة وما تحمله علاقات الألفاظ من تأثير في الأبيات الثلاثة الأخيرة حين يقول:

خَفِّفْ الوطءَ ما أظُنُّ الأرْضَ إلاَّ مِنْ هَذه الأجسادِ
وقبيحٌ بنا، وإن قَدُمَ العهدُ، هوانُ الآباءِ والأجدادِ
سِرْ إن اسطعْتَ في الهواءِ رُويداً، لا اخْتيالاً على رُفَاتِ العبادِ

ومن هنا يتضح لك كيف تحول موضوع موت الفقيه الحنفي عند أبي العلاء إلى رمز يمثل تعاسة الإنسان ومأساته. وإن الحدث في ذاته مهما بلغت أهميته ليس إلا مناسبة يتفجر منها الإحساس، ثم يتحول الحدث بقدرة قادر إلى فن رفيع يتجاوز حدود الزمان والمكان.

من هذا التحليل السابق لبعض هذه النماذج القصيرة من شعر الخيام وجبران وحافظ وشوقي وأبي العلاء تتضح لنا جملة حقائق عن طبيعة الخلق الأدبي يحسن بنا أن نجعلها لك في النقاط الآتية:

أولاً: إن كل عمل فني- شعراً كان أم نثراً لا بد أن ينطوي على حقائق نفسية أو كونية أو اجتماعية أو فلسفية، وأن هذه الحقائق ليست لها قيمة فنية في ذاتها. كما أن أي مضمون داخل العمل الفني مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة فنية في ذاته، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين

موضوعات خارجة حتى تنشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني وتتسرب إليها جميعاً، وعندئذ لا يصبح المضمون الفكري أو الفلسفي أو النفسي مفهوماً خارجاً عن نطاق العمل الفني، بل تذوب كل أجزاء العمل الفني ويرتبط بعضها بالبعض الآخر كما تذوب قطعة السكر في كوب الماء، فتتحول على الرغم من وجودها، عن طبيعتها الأولى، وتصبح جزءاً ملتحماً بالكل لا يمكن فصله.

ثانياً: إن اللغة هي المادة الأولية للأدب، شعراً كان أم نثراً، وأن استخدام الحياة اليومية للغة واستخدام العلم لها يختلفان اختلافاً أساسياً عن استخدام الأدب لها. فبينما تكون اللغة في الحياة اليومية لغة اصطلاحية، تكتفي بمجرد نقل الفكرة أو الإشارة إلى الصورة المادية أو الواقعية للشيء فإنها في الشعر خلق فني تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبر عن تجربته، فهي ليست هنا وسيلة التخاطب وعملة شائعة متداولة وإنما هي لغة مشبعة بالتجربة قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود عن طريق عمل فني متماسك موحد.

ثالثاً: ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون فنية بطبيعتها وأخرى خارجة عن نطاق الفن. فالشعر كما يقول سبندر ليس فقط مجرد تصوير لحظة احمرار وجنات الحبيبين أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب، بل الشعر هو الذي يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها، بل وما بعد الحياة. هو ذلك النهر الهائل الذي يروي الحياة كلها لا يحتقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التافه[1]. ومن ثم لا يصح أن تكون منطقة البحيرات في شمال انجلترا على روعتها موضوعاً أصلح للشعر من القمامة الملقاة في الطريق أو

---

(١) الحياة والشاعر

من دودة الأرض التي اتخذها الشاعر ميخائيل نعيمة موضوعاً لقصيدة[1].

رابعاً: يتركز الخلق أو الابتكار الفني في مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته، واستثمار خصائص الألفاظ أو الأصوات أو الألوان وعلاقاتها وما توحي به من ارتباطات ومن قرائن. ولقد حدث في تاريخ الآداب في عصورها المختلفة أن اتخذ الشعراء في رواياتهم وقصصهم وقصائدهم موضوعات واحدة. فموضوعات شيكسبير شبيهة بموضوعات بوكاشيو. وقصة فاوست لجيته لها أصول عند مارلو، ومآسي راسين ترجع إلى كثير مما قال إيروبيدس، والكوميديا الإلهية لدانتي تشابه رسالة الغفران لأبي العلاء المعري. ومع ذلك فإن الابتكار الفني متحقق عند هؤلاء جميعاً. كما أن امتياز كل واحد من هؤلاء وعبقريته إنما تلتمس في الروح التي تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها، والتي صاغها الشاعر صياغته الخاصة التي حملت الكثير من شخصيته وخياله وقدرته على الخلق. ومن ثم فإن الفن لا يكون في الهيكل العام للفكرة أو الموضوع وإنما يكون في الملامح الدالة الموحية التي ارتسمت على وجه هذا الكائن الأدبي أو ذاك، والتي خلقتها علاقات اللغة ودلالاتها بفضل خصائص صياغتها وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تجعل من اللغة والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدة متكاملة وعملاً فنياً. على أن ملكة الخيال هذه تحتاج وحدها إلى بحث حتى يتأتى لنا أن نخرجها من مجال التجريد إلى مجال التحديد.

---

(١) همس الجنون من ص ٧٤ إلى ص ٧٧.

الخيال

لقد أشرنا في الفصول السابقة إلى كلمة الخيال في أكثر من موضع، وذلك لارتباط الكلمة ارتباطاً وثيقاً بالنظرية الأدبية، وبكل ما يتصل بمجال النشاط الفني والأدبي. على أن كل ما ذكرناه للآن لم يحدد بعد معنى الخيال ولم يوضح أثر هذه الملكة في خلق العمل الفني وعلاقته بالصور الشعرية ثم الدور الذي يؤديه في تحقيق الوحدة العضوية للعمل الفني. وهذا ما ينبغي أن نحاول بيانه الآن.

إذا كنا قد قلنا بأن الفن حدس كما قال كروتشه، وأنه أثر من آثار الخيال كما قال كولردج ووردزورث وغيرهما، وإذا كنا قد جردنا الفن من كل أثر نفعي فقلنا إنه مستقل عن الغايات الخارجة عن طبيعته كالغايات الاجتماعية والأخلاقية والعملية والسياسية، وإذا كنا قد ميزناه عن كل ما يسمى بالعلوم والأخلاق واللذة والمنطق، وإذا كنا قد آثرنا أن نقول في نهاية الأمر إن الفن صورة. فماذا نعني بعد هذا؟ هل نعتبر الفن مجرد أحلام وأوهام، وأنه عالم من الصور الخالصة المجردة التي لا رابط بينها أو مجرد شطحات مفرطة في التوهم والتهويل؟ لو صح هذا المعنى لكان الفن مغامرة تسلينا وتزجي فراغنا، ولكان الفن أحلاماً مفككة، ولكان نوعاً من مشاهد تتعاقب فيها الصور الواحدة وراء الأخرى، كما يحدث أحياناً في بعض قصص المغامرات التي نرحب بمشاهدتها في لحظة من لحظات الكسل العقلي والفكري، حيث يحلو لنا أن نجلس في استرخاء عقب يوم حافل بالأعمال،

فنشاهد ما يدور أمامنا من صور هذه المغامرات على شاشة التليفزيون، لحاجتنا الطبيعية إلى إراحة أعصابنا المرهقة بالعمل.

إننا حين نزعم أن الفن صورة أو حدس فليس معنى هذا بطبيعة الحال أننا نقوم بالعمل الفني ونحن نيام، أو أننا ندع الصور تتعاقب في الذاكرة على غير نظام، وهل هناك ما هو أدنى إلى العقم والعبث كما يقول كروتشه من أن نحلم والأعين منا مفتحة في هذه الحياة التي لا تقتضي منا أن تكون الأعين مفتحة فحسب، بل تقتضي كذلك أن يكون العقل مفتحاً، وأن يكون الفكر يقظاً قوياً[١]؟.

من أجل ذلك كله فطن كروتشه عند تحديده للفن بأنه حدس أو صورة أو خيال أن يتدارك نفسه فيميز بين الصورة الخالصة أو غير الخالصة. أو بمعنى آخر يتساءل عن الدور الذي يمكن أن يحتله في الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم أو الأخلاق أو اللذة. ووجد نفسه مضطراً أن يزيل اللبس عن مفهومه المجمل فقال: إذا كان الحدس يجنح إلى إيجاد صورة، لا كتلة غير منسجمة من الصور، فينبغي أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد، وذلك تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال. على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخير بينها، وضمها بعضها إلى بعض في أي عمل فني، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعاً بملكة الإبداع[٢]. وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذي قد يعتري بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال. وأنه على هذه الصورة أبعد ما يكون عن معنى التوهم والتهويل أو التخيل الجامح المفكك الذي هو مجرد جمع بين أفكار لا رابط بينها.

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٤٠

(٢) المرجع السابق ص ٤٧

وارتباط الخيال بالوهم والخلط بينهما والخوف من حريته وانطلاقه وجموحه قد لاقى كثيراً من اهتمام الدارسين عبر العصور، وذلك باختلاف اتجاهات الأدباء وطبيعة العصر وقيمه الفنية. فالمعروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة الخيال، ولكن اهتمامهم بهذه الكلمة كان مقيداً بعقيدتهم بأن الشعراء (متبوعون) وأن أرواحاً معينة تتبعهم، وأن هذه الأرواح قد تكون شريرة وقد تكون خيرة. يتضح لك ذلك مما قاله سقراط من أن الخيـال نوع من (الجنون العلوي) واستمر هذا الاعتقاد سائداً عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر. وعلى الرغم من أن أرسطو قد أشار إلى ملكة الخيال في أكثر من مناسبة من كتابه الشعر، وأنه أرجع إليها القدرة على الجمع بين الصور وفي رد العمل الفني إلى الوحدة في المأساة[1] فإن مجمل القول إن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع العقل، ويتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول إدراك كل العقول. كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامح في الخيال. وعلى الرغم مما كان لديهم من ثروة في الأساطير التي كانت زاداً لا ينضب لكل مسرحياتهم وملاحمهم، وعلى الرغم من أنهم تميزوا بالوضوح والاتزان بحكم ملكاتهم فلا يطغي العقل البارد على العاطفة المسرفة، فقد كانوا أكثر تمسكاً واهتماماً باكتشاف الكليات التي تحد بطبيعتها من انطلاق الخيال. والتي تصور عالماً خلقياً ثابتاً وحاملاً لهذا الطابع على مر العصور والأحقاب على أن تكون هذه الكليات منقولة في أسلوب يتسم بالوضوح المباشر بحيث يدركه الجميع.

وقد تبعت المدرسة الكلاسيكية هذا الاتجاه، ونادت بالحقيقة وحدها

---

(١) راجع صفحات ١٣، ٣٠، ٣٣ من فن الشعر لارسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي.

وجعلتها مدار الأدب والفن، وتضاءلت قيمة الخيال. وظنه نقاد تلك المرحلة نوعاً من الجنون، ووصفوه بأنه ملكة فوضوية لا تخضع لسلطان العقل. وقد تذهب بنا إلى حال من الهذيان والخلط. وأن إطلاق العنان لمثل هذه الملكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الحبيسة في أعماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها في غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان العاقل كل ما ينافي العقل.

. ولم تقف حملة النقاد على ملكة الخيال عند أنصار المدرسة الكلاسيكية وحدها بل تعدتهم إلى أنصار النيوكلاسيكية، فقد كادت تنعدم قيمة الخيال عند جونسون[١]. ورأينا ناقداً آخر مثل هوبز ينادي بأن العقل وحده هو جوهر الشعر. وسبقهما ديكارت فهاجم الخيال، ثم وصفه دريدن بأنه تلك الملكة الفوضوية التي لا تراعي قانوناً، والتي هي أم الجنون والأحلام والأوهام والحمى[٢].

ووأضح من هذا الاتجاه الكلاسيكي والنيوكلاسيكي أن يكون مدار القيمة في العمل الأدبي في معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقها بوعي كامل. وأصبح هدف الشاعر ينحصر في الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذي تنصب فيه الحقيقة. ومن ثم كان لا بد أن تحظى الصنعة الخارجية والأسلوب الشعري والمحافظة على تقاليده وأصوله بالمقام الأول عند نقاد هذا العصر. وعناية النقاد بالشكل على هذه الصورة أدت إلى تقديره منفصلاً عن المضمون.

على أن النظرة إلى الخيال قد بدأت تتغير من أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند

---

(١) دكتور صمويل جونسون أشهر نقاد القرن الثامن عشر من (١٧٠٩ – ١٧٨٤).

(٢) أنظر ص ٤٨، ٤٩، من كتاب كولردج للدكتور محمد مصطفى بدوي.

النقاد، وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر في الشعر، فرجعوا إلى تعريف أرسطو للمأساة، وأخذوا يحددون ما يعنيه بتعبير الخوف والشفقة، عندما وضع تعريفه المشهور لوظيفة المأساة، وازدادت حركة النقد الأدبي نشاطاً فأثمرت كثيراً من الدراسات التي تتناول موضوعات النقد اليوناني القديم. وبدأ يتراءى للنقاد نتيجة لهذه الدراسات أن في الفن المسرحي بخاصة والشعري بعامة خصائص وصفات تتجاوز ما نصت عليه قواعد النقد القديمة، وما كان متداولاً ومعروفاً عند الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين. ورأى النقد الانجليزي في روايات شكسبير ما يبرر الخروج على هذه الأصول القديمة. وانتهى فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بعد أن ناقشوا أصول الكلاسيكية إلى الخروج على كثير من أصول المسرح الكلاسيكي وتقسيماته، فقد أثبت لهم مسرح شكسبير أن لعبقرية الشاعر من الطاقات والقدرات ما تستطيع به أن تخلق أروع الأعمال المسرحية دون معرفة بالكلاسيكية، ودون الخضوع للأصول والقواعد التي يظن أنها الضمان الوحيد لبلوغ الأدب التمثيلي مستوى الكمال.

ومن أهم الأصول التي تزعزع بنيانها نتيجة لهذه الثورة الجديدة موضوع الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع. فقد كان الكلاسيكيون يرون أن تمر أحداث المسرحية في زمن محدود بأربع وعشرين ساعة. فهاجم النقاد هذا المبدأ ورأوا أنه إذا كان المسرح مرآة للحياة ومحاكاة لها كما يقول أرسطو، فأولى به أن يتنازل عن هذا التحديد التحكمي للزمن الذي تستغرقه أحداث المسرحية، فضلاً عن أنه ليس محاكاة آلية للحياة، بل قد يكون تأليفاً بين عناصرها المتباينة والمتداخلة والمشتبكة. وليس يضير الأديب والمسرح في شيء أن يجمع مشاهد المسرحية المتباعدة في الزمن والمختلفة في المكان في عمل فني واحد ما دام يحقق ذلك أغراضاً فنية تعين الشاعر على الوصول إلى ما يهدف إليه. كما ثاروا على

وحدة الموضوع، فقد استبان للنقد الأوربي في القرن الثامن عشر أن مسرحيات شيكسبير قد استطاعت رغم عدم التزامها بالموضوع الواحد أن تحقق المستوى الكامل للمسرحية. فتعددت فيها الموضوعات الثانوية والعقد الثانوية. ومع ذلك فقد زادتها هذه الموضوعات الثانوية قوة وتماسكاً لأنها وثيقة الصلة بالموضوع متممة له بل وموضحة لكثير من جوانبه[١]. فالعقدة الثانوية عند شكسبير إما أن تكون مباينة أو مطابقة لمشروع المسرحية الأصلي. وقد استطاعت في كلتا الحالتين ألا تضر بالحبكة العامة بل على العكس استطاعت أن تقوي من الأثر النهائي وأن تسهم في تدعيمه. ومن ثم حلت (وحدة الأثر العام) محل وحدة الموضوع[٢].

ومن الأسس الكلاسيكية الأخرى التي تضعضعت في القرن الثامن عشر مبدأ فصل الأنواع. فقد كان يحرص أنصار المذهب الكلاسيكي على أن يميزوا في المسرح بين التراجيدي والكوميدي. استناداً على المبدأ القائل بأن المسرح محاكاة لأحداث جادة نبيلة تستمد موضوعاتها من حياة الشعب. ومن ثم جاء تقسيمهم للمسرح إلى المآسي الفاجعة والملاهي الصاخبة ولا شيء غير هذا. وكان هذا التقسيم الذي يقوم على مبدأ فصل الأنواع من المبادىء التي هاجمها نقاد القرن الثامن عشر. وأثبتوا بما ناقشوا وحللوا من مسرحيات جديدة بأن المسرحية الواحدة يمكنها أن تجمع بين الجد والهزل، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يؤثر على خط الفعل المتصل للمسرحية بل يزيده قوة ووضوحاً. وما دامت الحياة في كثير من مواقفها تجمع بين الجد والهزل فليس ثمة ما يدعونا إلى التحرج من الجمع بينهما في مسرحية واحدة.

---

(١) راجع علم المسرحية لنيكول ص ١٦٦.
(٢) المسرح للدكتور مندور ص ٦٤.

هذه وغيرها هي بعض الأسس التي بدأ نقاد أوروبا في القرن الثامن عشر يثورون عليها. ويرون في الأعمال المسرحية وغيرها من الصفات ما يمكن أن يتجاوز الأصول القديمة التي نصت عليها المدرسة الكلاسيكية.

ولعل من أهم ما انتهى إليه هذا التطور الجديد إدراك النقاد لأهمية الذوق الأدبي ووجوب الرجوع إليه عند الحكم على الأثر الفني. وعدم الاكتفاء عند الحكم بالرجوع إلى قواعد ثابتة أو متداولة أو مطلقة أو تحكمية وتطبيقها تطبيقاً آلياً. ولا يخفي على أحد ما يمكن أن تحققه هذه الخطوة من وثبة كبيرة في ميدان النقد الأدبي. فالاهتمام بالذوق والرجوع إليه يعني بالضرورة الاهتمام بالعنصر الشخصي والاعتراف به معياراً في تقويم العمل الأدبي وإحلاله محل القاعدة الصارمة المفروضة فرضاً مطلقاً.

ولقد ساعد على رسوخ هذا المبدأ الجديد وهو مبدأ إحلال الذوق والاعتراف بالدور الهام الذي يقوم به في مجال الحكم على الأثر الفني وتقويمه ما انتشر في أوروبا من فلسفات في تلك الحقبة. نذكر منها على سبيل المثل فلسفة هيوم والمدرسة التجريبية، فقد قرر هيوم أن الجمال ليس صفة في الأشياء ذاتها بل هو فكرة تخلعها الذات على الموضوع[١].

على أن ظاهرة أخرى قد ساعدت على تقويض هذه النزعة التحكمية عند الحكم والنقد. وهي تلك المحاولة الجادة التي بدأها الباحثون والدارسون للتراث الأدبي في القرون الوسطى، وذلك عندما بدءوا يقارنون بين هذا التراث الجديد وما كان سائداً عند اليونان والرومان من تراث. ولقد أدت هذه الدراسات بطبيعة الحال إلى إدراك بعض الحقائق الهامة التي غيرت مجرى النقد الأدبي أولها: أن الأدب يتغير باختلاف البيئة، واختلاف الزمان والمكان والقيم. وبالتالي فإن أدب كل عصر إنما يؤلف

(١) كولردج ص ٥٠.

وحدة لها خصائصها وكيانها المستقل. وثانيها: اختفاء مبدأ القاعدة العامة التي كانت تتحكم في النقد والتي كانت تزعم أن قواعد النقد ثابتة ومطلقة وأزلية وفوق كل زمان ومكان.

بقي بعد ذلك كله عامل أخير لا يقل أهمية عما سبق كان له هو الآخر شأنه في إرساء دعائم المذهب الجديد، وفي النظر إلى العمل الفني نظرة مغايرة لنظرة الكلاسيكيين له، ذلك هو الدعوة إلى التحرر من الصنعة والزخرف، أو الدعوة إلى النزعة البدائية للأدب كما يحلو لمؤرخي الأدب المحدثين أن يسموها. فقد دعت صراحة انكلاسيكية إلى محاولة تحرير وانعتاق وخلاص، أو بمعنى آخر إلى محاولة العودة بالإنسان إلى عالم بسيط، عالم تختفي فيه الصنعة والزخرف وتحتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول. فكان لا بد من العودة إلى الطبيعة وكانت هذه هي الخطوة الأخيرة التي قضت على ما تبقى من سلطان الكلاسيكية. ولا يخفى على القارىء ما في هذه العودة من مجافاة للاتجاه الكلاسيكي الذي كان يخضع للقيود والنظام الصارم، ويتحاشى جموح العواطف وسيطرة الطبيعة، وما قد يؤدي إليه من هروب من سلطان العقل وخضوع لنفوذه.

وهكذا ترى من هذا العرض الموجز كيف كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة، وكيف كان اهتمامهم به مقصوراً على ما يشتمل عليه الشعر من مجاز أو صور حسية، وكيف كانوا يخضعون للقوالب الصارمة في تزمت، وكيف كانوا يحذرون من كل ما يخرج على التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق عوالم جديدة، فلم يكن الشاعر باحثاً عن المجهول بقدر ما كان مراعياً للعقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعاً.

وعرفنا كذلك من هذا العرض السريع كيف أن النقد الأدبي قد خاض معركة من التطور في أواخر القرن السابع عشر، وخلال القرن الثامن عشر

لكي يتخلص من قيود الكلاسيكية، ويرسي دعائم مذهب جديد يقوم على مراجعة القيم القديمة للشعر وإحلال قيم جديدة محلها. وكان أهم ما انتهت إليه حركة النقد هذه أن مهدت للنقد المنهجي التحليلي الذي ساعد على تدعيمه ظهور علم النفس ونموه وزيادة وعي الناقد بملكاته الفردية. فأخذ النقاد ينظرون إلى عملية الخلق الأدبي نظرات جديدة محاولين سبر أغوار النفس البشرية أثناء عملية الخلق وعملية النقد، وبدأت منذ ذلك الوقت حركة اكتشاف جديدة لأسرار الإبداع الفني.

الخيال عند الرومانطيقيين:

أخذت كل هذه المظاهر من التطور في حركة النقد الأدبي التي أشرنا إليها في الصفحات السابقة والتي كانت بمثابة الثورة العاتية على الكلاسيكية تتبلور في القرن الثامن عشر في مذهب جديد، كان أبرز صفاته التحرر والفردية وتوقد العاطفة والعودة إلى الطبيعة، ومحاولة سبر أغوار النفس الإنسانية واكتشاف آفاق جديدة لأسرار الابتكار والإبداع في الأعمال الفنية.

ولما كان هذا المذهب الجديد الذي سمي بالمذهب الرومانطيقي قد أطلق العنان للعاطفة ووثق بها ومجدها، فكان لا بد أن يعني بالخيال، وعلى الأخص بعد أن آمن أصحاب الاتجاه الجديد بأن الروعة في الفن لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة في معناها الإنساني الشامل ولقد عبر عن هذه الحقيقة وردزورث بقوله:

« التجربة الفنية فيض تلقائي للعواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار في حالة طمأنينة وهدوء ».

ويقول وليم بليك: إن عالم الخيال هو عالم الأبدية. كما ذهب إلى أبعد

من هذا في الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر(١). ولم يقف تحديد الرومانطيقيين للخيال عند هذا، بل لقد صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق. فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم في الوصول إلى الحقيقة، فقد أحل الرومانطيقيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة.

من أجل هذا جاءت كلمة «الخيال المنتج» وهي التسمية التي أطلقها فشته في فلسفته المثالية على الخيال. كما ذهب شلنج في فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة، وأن الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة(٢).

ويقول شيلي في مقاله المشهور «دفاع عن الشعر» بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال، ويقول مقارناً بين الخيال والعقل: إن العقل يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها. إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع، والجسد بالنسبة للروح(٣).

ويذهب كيتس إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتياد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى.

وإذا كان الخيال قد لقي اهتماماً خاصاً عند شعراء الرومانطيقية بصفة عامة فقد حظى الخيال عند كولردج باهتمام بالغ. فقد أفرد هذا الناقد

---

(١) Bibliographical Introduction to William Blalke poetical Works.

(٢) فن الشعر ص ١٤٧، وكولردج ص ٨٠، والمدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٥٧٤.

(٣) كولردج ص ٨٠.

البارع للخيال فضولاً في كتابه « سيرة أدبية » جعلت من فكرة الخيال جزءاً من فلسفة عامة، وأساساً لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة في تغير كثير من المفاهيم النقدية السابقة. وفي وضع أسس لمذهب جديد في النقد.

الفلسفة المثالية
ونظرية الخيال عند كولردج

لقد تضافرت جملة عوامل جعلت من كولردج هذا الناقد الكبير الذي استطاع أن يبلور قضايا النقد التي سبقته في شبه مذهب كلي متماسك. أول هذه العوامل دراسته الطويلة وتأمله العميق للفلسفة المثالية في الفن، وعلى الأخص عند الفيلسوف الألماني (كانت) ١٧٢٤ - ١٨٠٤ م الذي يعتبر من مؤسسي هذه الفلسفة المثالية، ثم عند الفيلسوف الألماني شلنج Sheling. وثاني هذه العوامل شخصية كولردج ذاتها وما كانت تتمتع به من صفات فردية هيأته لأن يكون قادراً على استبطان أعماق النفس، وإدراك ما يدور فيها من أسرار في مراحل الإبداع الفني. ومواهب ذاتية جعلته أشبه ما يكون بالإنسان الذي تزوره من وقت لآخر قوي خارقة، أو وثبات من الإلهام والرؤيا تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار واكتشاف الحقائق الذاتية، وعلى الأخص في تلك اللحظات التي يقع فيها تحت تأثير تلك النوبات المفاجئة. هذه النوبات من الإلهام هي التي جعلت شاعراً أو ناقداً انجليزياً من المعاصرين هو ت. س. إليوت يصف كولردج بأنه كان من النقاد والشعراء الذين تزورهم ربة الشعر. وإن ليس بين شعراء الإنجليز من ينطبق عليهم هذا القول مثل كولردج[١].

وثالث هذه العوامل اتصاله بصديقه ومعاصره الشاعر وليم وردزورث

---

(١) The use of poetry and the use of criticism, p. 69

الذي كان أكبر معين لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال في الشعر، وذلك لاهتمامها البالغ بالشعر الإنجليزي بعامة، ورغبتها في تحريره من قيود الصنعة والتكلف والمبالغة. وثانياً لتأمل كولردج العميق لشعر وردزورث الذي كان بمثابة الشرارة الأولى التي كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاعر هي التي تمكنه من الخلق الأدبي، وهي التي تحقق لديه جواً مثالياً خاصاً. فكانت هذه الشرارة الأولى هي التي مهدت السبيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التي تحقق الجو المثالي في القصيدة والتي سماها بعد ذلك بملكة الخيال.

أما عن الفلسفة المثالية التي تأثر بها كولردج فإننا نستطيع أن نجد خطوطها الأساسية إذا عرضنا في شيء من الاجمال للقدر الذي تأثر به من فلسفة كانت الجمالية والتي يمكن أن تتلخص في النقط الآتية:

أولاً: أفسح كانت مكاناً للعاطفة في فلسفته وهو يناهض بذلك الفلاسفة العقليين الذين بهرتهم اتجاهات العقل والتفكير والمنطق، والذين ظنوا أن لها وحدها السلطان في إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف. وذهب كانت إلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقي لا تصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات، ولا تتعدى التجربة الجزئية.

ثانياً: الحكم الجمالي عند كانت مناقض للحكم العقلي والأخلاقي، فنحن عندما نصدر حكماً على عمل فني، لا نصدر هذا الحكم بدافع من منفعة، كما لا نهتم في الحكم بحقيقة موضوع العمل الفني نفسه- فهو حكم صادر عن الذوق ومرده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس يرضي الذوق، فالفنان الذي يرسم باقة من الورد أو إناء من الفاكهة في لوحة من اللوحات لا يهمه قيمة الورد ولا يشتهي ثمرة الفاكهة التي يصورها، وإنما هو يهتم بصورة الورد أو الفاكهة بغض النظر عما فيها من لذة حسية أو نفع مادي.

ثالثاً: الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه. فإذا كان لكل شيء غاية تدرك أو يظن وجودها فإن غاية الجمال مدركة في موضوعه. ونحن أمام أي عمل جميل نحس بعلاقات جمالية تكفينا للسؤال عن غايته.

رابعاً: يرى كانت أن ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة. فالخيال يستعين بالمدركات الحسية أو معطيات الحس يستعرضها ثم يضعها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة[١].

أما فلسفة شيلنج فقد اهتمت بالخيال اهتماماً خاصاً، وأفردت له مكان الصدارة وجعلته الملكة التي تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة، وقالت إنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات.

ويحدد شيلنج الدور الذي يقوم به الخيال في الوصول إلى الحقيقة بتحديده للعلاقة بين الذات والموضوع أو بين الآنا واللاأنا، ويشرح الدكتور مصطفى بدوي هذه العلاقة فيقول: «إن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه، ولكي يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات، والموضوع يصير في الوقت نفسه ذاتاً وموضوعاً. ففي تجربة الوعي الذاتي أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبح الذات والموضوع شيئاً واحداً ويزول بذلك التناقض بينهما.

هذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر وعن طريق الخيال. فالعقل الخالص أو المطلق حينما يجد من

---

(١) Biographia Literaria p. 71-82

ذاته بحيث يجعلها موضوعاً يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية. وهي عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً، وتتكرر هذه العملية في تجارب العقول الجزئية حين تعي نفسها والعالم الخارجي.

وهكذا ففي حالات الشعور العادي يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات. وفي حالات الشعور الفلسفي يصبح الخيال هو القوة التي تمكن الفيلسوف من التأمل الباطني لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالي تمكنه من إزالة هذا التناقض.

أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات. فإن العمل الفني تتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة- ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى. وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة. فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها، ألا وهى أن الشعور واللاشعور، الروح والمادة شيء واحد في الأصل. »[١].

والآن، وبعد هذا العرض السريع لفلسفة كانت وشيلينج نستطيع أن نتبين إلى أي حد تأثر كولردج بكثير مما جاء عند الفيلسوفين. فقد وافق كولردج كانت في تمييزه بين (العقل) والفهم المنطقي. كما وافقه في أن ملكة الخيال ضرورية في إدراك الحقائق والوصول إلى المعرفة. ولكنه يختلف معه أن في مقدور الإنسان أن يتجاوز عالم الظواهر ويتعرف على المعاني الكلية مثل معنى العقل والله والحرية والخلود وما إلى ذلك. فقد كان كانت يعتقد أن الإنسان لم يوهب من الملكات ما يمكنه من إدراك ما وراء عالم الظواهر. غير أن كولردج الذي كان يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء يرى « أن في إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة

---

(١) كولردج ص ٨٦.

إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء الظواهر. وبينما يعتقد كانت أن معاني العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية.»[1].

كما يختلف كولردج مع كانت في وظيفة الخيال، فإذا كان يؤمن كانت بأن ملكة الخيال، ضرورة أساسية في عمليات المعرفة، وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقي إلا أنه يعتقد أن وظيفة الخيال لا تتعدى مجرد جمع الجزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات. أما كولردج فالخيال عنده أساسي في عمليات المعرفة. وقادر في الوقت ذاته على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية.

وهكذا نرى أن موقف كولردج من الخيال، أقرب إلى موقف شيلنج فقد كان شيلنج يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة. على أن الدور الذي يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور، وإنما هو تنظيم هذه الصور، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنية المختفية وراء هذه المتناقضات. ومن ثم يخلع على ما هو متفرق في الطبيعة روحاً واحدة، فإذا المتفرق في الطبيعة يصبح متكاملاً وموحداً.

كما استفاد كولردج من الأساس الفلسفي الذي وضعه شيلنج لإدراك المعرفة. والذي يذهب إلى أن أي إدراك إنما يستند إلى عملية خلق. وإن عملية الخلق هذه تستند على ظاهرة الشعور أو على العلاقة بين الذات والموضوع الذي تدركه. وكان هذا الأساس هو الدعامة التي أوجدت

---

(١) المرجع السابق ص ٨٤.

للخيال دوره في عملية الإدراك، بمعنى أن الحقيقة التي هي أساس المعرفة لا يدركها العقل إلا بالحدس أو عن طريق الخيال.

ولعل هذا الأساس الفلسفي الذي وضعه شيلنج لإدراك المعرفة هو الذي جعل كولردج يقسم خياله إلى فرعين: خيال أولي وخيال ثانوي. أما الخيال الأولي فهو القوة الأولية التي بواسطتها يتم الإدراك الإنساني عامة، وأما الخيال الثانوي وهو الخيال الشعري فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك، إلا أنها تتجاوز هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالي. كما أنه يحتاج إلى جانب الحدس إلى قدر من الإرادة الواعية المنظمة التي تسعى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق بينها وإيجاد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات.

تعريف كولردج للخيال

ولعلنا الآن بعد هذا العرض للفلسفات التي تأثر بها كولردج، نستطيع أن نعرض تعريفه المشهور للخيال محاولين فهم ما جاء به. فعلى قدر شهرته البالغة في عالم النقد الأدبي الحديث فهو لا يخلو من غموض وذلك باعتراف من جاء بعده من كبار نقاد العصر. فها هو ت س. إليوت يقول في مقال له عن وردزورث وكولردج: «لقد قرأت بعضاً من فلسفة هيجل وفيشته كما قرأت كذلك لهارتلي ولكنني نسيت كل ما قرأته، أما عن شيلنج فأنا أجهل كل ما كتبه على رغم أنه من هؤلاء الكتاب الكثيرين الذين إذا تركتهم بغير قراءة فترة طويلة قلت لديك الرغبة في العودة إليهم. ولعل هذا أن يكون السبب في أنني عجزت كلية عن فهم هذا النص (يقصد تعريف كولردج للخيال)[1].

---

(١) The use of poetry and the use of criticism p. 77

وواضح أن في كلمات ت. س إليوت السابقة ما يشير إلى مدى الصعوبة التي يلقاها الدارس لتعريف كولردج للخيال، كما تشير كلمات إليوت إلى الاعتراف الضمني بأن تعريف كولردج بحاجة إلى دراسة لفلسفات سبقت كولردج، وأهمها هذه الفلسفة المثالية للجمال التي ظهرت عند هيجل وفيشته وشيلنج.

أما إ. أ ريتشاردز الذي تعرض للخيال الشعري في فصل من كتابه مبادىء النقد الأدبي وفي كتاب آخر عن الخيال يحس هو الآخر بمدى الصعوبة التي يلاقيها الباحث والناقد في تعريف كولردج للخيال، وهو يشير إلى هذه الصعوبة بقوله:

« وليس الخيال لغزاً أو سراً من الأسرار، وهو ليس أكثر غرابة من تصرفات الذهن الأخرى. ومع ذلك فقد اعتبره الناس غالباً لغزاً غامضاً بحيث إنه من الطبيعي أن نتناوله بشيء من الحذر. ويحسن على الأقل أن نتجنب بعض المصير الذي لقيه كولردج، ولذلك فإن عرضنا للخيال سيكون خالياً من المضمونات اللاهوتية[1].

كما يشير الدكتور مصطفى بدوي إلى صعوبة تعريف كولردج عند بداية تفسيره وشرحه له فيقول:

« ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض التعريف الشهير الذي وضعه كولردج للخيال، والذي حاول أن يميز فيه بين الخيال والتوهم، عسى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم »[2].

على أن هذه الصعوبات التي واجهت الباحثين في نظرية الخيال من قبل لم تعد اليوم عقبة بيننا وبين فهم الأسس التي انبنى عليها التعريف

---

(١) مبادىء النقد الأدبي ص ٢٥١، ٢٥٢

(٢) كولردج ص ٨٧.

والنتائج التي ترتبت عليه. وعلى الأخص ما يتصل منها بالجانب التطبيقي في النقد الذي كان أهم ما أثمرت عنه النظرية فليس من شك أن تعريف كولردج للخيال كان من أكبر الخدمات التي أسداها للنظرية النقدية. الأمر الذي جعل ريتشاردز يقول: ومن الصعب أن نضيف إلى قول كولردج في الخيال شيئاً إلا من باب التفسير »[١].

وبعد فماذا يقول كولردج في تعريفه للخيال؟

يقول كولردج تحت عنوان الخيال والتوهم:

« إنني اعتبر الخيال إذن إماً أولياً أو ثانوياً. فالخيال الأولى هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولى، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولى في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي. إنه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها ».

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك، لأن ميدانه المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة (الاختيار). ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني »[٢]. ويقول تحت عنوان الخيال الثانوي:

---

(١) مبادىء النقد الأدبي ص ٣١٢.

(٢) كولردج ص ١٥٦، ١٥٧ Biographia literaria vol i. p.

« الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر. هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية « الملك لير » لشيكسبير. ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها. وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة، منها العاطفي العنيف ومنها الهادىء الساكن. ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما تفتقد هذه الوحدة في الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء، إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً الشيء تلو الشيء يخلو من العاطفة). وهذه الوحدة التي تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التي تخلقها الطبيعة ذاتها التي هي أعظم الشعراء جميعاً، فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر. ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شيكسبير لهروب أدونيس في الغسق من الإلهة فينوس التي كانت متيمة بحبه:

« أنظر كيف مرق في المساء مختفياً عن عين فينوس مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء ».

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أي نشاز: جمال أدونيس، وسرعة هربه، ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه. ثم تأمل ذلك الطابع المثالي الطفيف الذي يخلعه الشاعر على الكل »[1].

من خلال هذه التعريفات التي وضعها كولردج للخيال نجد بين يدينا

---

(١) كولردج ص ١٥٨، ١٥٩

Coleridge's shakespearean criticism. Vol. pp. 212-213.

ثلاثة موضوعات رئيسية تتصل بنظريته في الخيال ونتائجها وتحتاج إلى شيء من الشرح والتفسير.

أولاً: الفرق بين الخيال الأولى والخيال الثانوي.

وثانياً: الفرق بين الخيال والتوهم.

وثالثاً: تحقيق الخيال لوحدة العمل الفني أو الوحدة العضوية.

أما بالقياس إلى الموضوع الأول، فواضح من تقسيم كولردج للخيال إلى أولى وثانوي أنه يجمع بينهما في أشياء ويفرق بينهما في أشياء أخرى. فهما أولاً يشتركان معاً في نفس الوظيفة، فإذا كان الخيال الأولى يجعل عملية الإدراك العام ممكنة وكذلك الخيال الثانوي إلا أن الأولى أعم والثانوي أخص. ففي عملية الخيال الأولىتسبر النفس أغوار الموضوع وتلتحم به حتى لتكاد الذات تصبح موضوعاً والموضوع ذاتاً، ومن خلال هذا الالتحام الذي يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذي أمامه. وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذي تقوم عليه المعرفة كلها.

ولكي نترك التجريد إلى التحديد نضرب مثالاً واحداً لعملية الإدراك هذه وما يتم فيها من خيال:

فإذا حاولت مثلاً أن أعي موضوع «المكتب» الذي أمامي وأن أدرك حقيقته فلا بد أولاً من وجود مكتب، ومن وجود ذات تدرك هذا المكتب لأن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه، كما أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها. ولا بد ثانياً من أن يتم نوع من التصور، تصور الذات لجزئيات يتركب من مجموعها ما يدل في دائرة الحس على صورة المكتب وبذلك يتم الوعي بالشيء الذي هو صورة المكتب.

نستنتج إذا مما سبق أنه لا يمكن أن يتم الوعي بالمكتب وبوجوده حقيقة

إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها. وأن هذه العلاقة تستلزم بالتالي عملية كشف يعمل فيها الخيال والتصور عملها، وتسبر فيها النفس أغوار الموضوع الذي تكتشفه إلى أن تنتهي إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع.

وإذا صحت هذه المقدمات يكون الوصول إلى المعرفة بصفة عامة من وظائف الخيال الأساسية، وهذا هو ما عناه كولردج بالخيال الأولى الذي هو عنده القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً.

وإذا كان الخيال الأولي يقوم بهذا الكشف بأن يسبر أغوار الشيء موضوع المعرفة، فكذلك الحال في الخيال الثانوي الذي هو الخيال الشعري، فالذي يحدث في الخيال الشعري شبيه بالذي يحدث في الخيال الأولي مع وجود بعض فروق هامة وضرورية. فالخيال الأولي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها. ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء والنفاذ إلى أعماقه كما لا يخفى أن إدراك حقيقة الشيء وماهيته أمر يتكون في بطء، فلكي نحاول إدراك الهرم مثلاً ينبغي أن نتدرج في معرفة وجوهه وزواياه وعلاقة الشكل الهرمي بما سواه من الأشكال الهندسية الأخرى.

ولكن الإدراك في الخيال الشعري أو الخيال الثانوي ليس إدراكاً يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التي يتركب من مجموعها الشيء المدرك، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط من الشيء المدرك. والصورة في الخيال الثانوي أو الشعري تهمنا من غير شك أكثر من مجرد الإدراك، لأنها قد تكون أقوى من جهة أن المتخيل سوف يقتصر على ما يهمه من موضوعها، كما أن الصورة في الخيال الشعري لا تتعلم.

والصورة في الخيال الشعري تستلزم أن يكون موضوعها غائباً على النقيض من الإدراك الذي يفترض وجود موضوعه حاضراً، ومعنى هذا أن الفنان

عندما يريد أن يتخيل صديقه (عليا) وهو يأكل أو يلعب أو في طريقة حديثه أو ضحكه أو سلوكه مع الناس، لا يعطينا صورة (علي) المادية، وإنما يعطينا صورة (علي) كما تتراءى له أو كما يتخيله هو غائباً أو حاضراً. وفرق كبير بين صورة (علي) وبين (علي) نفسه. ففي مجال الإدراك يكون الموضوع هو (عليا) نفسه، أما في مجال التخيل الشعري فيكون الموضوع هو صورة (علي). والفرق بين (علي) وبين صورة علي كالفرق بين الشيء المادي الخارجي الثابت وبين الشيء المتحرك الذي يظهر ويختفي.

وخلاصة هذا الكلام أن إدراك (علي) يفترض وجود (علي)، أما تخيل الشاعر (لعلي) في أي حالة من حالاته لا يفترض وجوده. فقد يكون علي غائباً أو مسافراً ويتخيله الشاعر في أي فعل من أفعاله. على أن تخيل الشاعر لأفعال علي هي عملية تركيبية كثيرة تخص (عليا) أو شخصيته كما يعرفها الشاعر، ولكنها لا تستلزم وجود علي، (فعلي) في هذه الحالة غائب عن الإدراك الحسي، أو موجود في مكان آخر. من أجل هذا كثيراً ما نقول إن في خيالي صورة فلان من الناس. ومعنى هذا أن فلاناً هذا غائب أو غير موجود. فالصورة إذن في الخيال الثانوي تفترض عدم وجود الشيء. وإذا كان الفن يتخذ موضوعه أو مادته من الطبيعة، فإنه يعطينا هذه الطبيعة بعد أن يفترض أنها غير موجودة، أو موجودة في خارج نطاق إدراكه الحسي.

هذه إحدى الفروق التي تكون بين الوعي أو الإدراك، وبين الصورة الشعرية،وهي كذلك إحدى الفروق الأساسية بين الخيال الأولي والخيال الثانوي. وهذه النقطة سوف تسلمنا بالضرورة إلى الفرق الآخر بين الخيال الأولي والخيال الثانوي.

فإذا كنا قد اقتنعنا بأن الصورة الشعرية إنما تستتبع أن يظهر موضوعها المادي في حكم المعدوم، وإذا كنا قد اقتنعنا بأن الخيال يتخذ

مادته من الواقع ولكنه يلغيه أو يعتبره غير حاضر، أمكننا أن نفهم ما يعنيه كولردج بكلماته التي فرق فيها بين الخيال الأولي والخيال الثانوي، والتي تقول:

« أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه. إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد. هذه الإذابة والتحطيم والخلق من جديد هي ما حاولنا تفسيره سابقاً عندما أدركنا أن الخيال الشعري أو الصورة الشعرية إنما تفترض موضوعها في حكم المعدوم. وإنها على الرغم من تناول موضوعاتها من الطبيعة فهي تعتبر الطبيعة غير حاضرة. إنها تلغيها لتقيم مكانها صورة- عن طريق الخيال من الواقع. فاللوحة التي يرسمها فنان لها أصل في الواقع أو في الطبيعة؛ ولكنها متخيلة في مجموعها والمادة التي تتألف منها هي عبارة عن أجزاء من الطبيعة، ولكنها في اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال استطاع أن يجمع الأجزاء المتفرقة في الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها في صورة متخيلة.

وهذه العملية التي يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التي حددها كولردج في كلماته: « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ».

على أن هذه العملية التي يقوم بها الخيال الشعري (الثانوي) عملية تحتاج إلى رجل غير عادي إلى فنان، ونقصد بالرجل غير العادي هنا الرجل القادر على أن يرى في الطبيعة التي أمامه أو الواقع الذي يشاهده رؤية جديدة، فالرجل العادي على عينيه غشاوة، هذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد والأوضاع الاجتماعية والمقاييس الشائعة والمتداولة. ومن ثم كانت نظرته للطبيعة نظرة عادية لا جديد فيها. أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقدر أكبر من الحرية لا يتوافر للرجل العادي، فهو لا يقع أسيراً لهذا

القيد الذي يقيد الرجل العادي في نظرته للأشياء، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدر أكبر من السيطرة على تجربته، ولأنه أقدر من غيره تأثراً بالأشياء وإحساساً بها، فمجال الإثارة عنده متسع ورحب.

من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتهما لموضوع تأملها أن يجدا دائماً في هذا الموضوع مثيراً وجديداً. وذلك لأنهما قادران بطبيعتهما على تحطيم كل ما ألقته العادة والتقاليد على الموضوع من حجب، فينظران إلى أي موضوع كما لو كانا ينظران إليه للمرة الأولى، فتتولد لديهما الدهشة والعجب، وتثار لديهما من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذي يتعرف على الشيء لأول مرة. من أجل ذلك لا يوجد أمام الفنان أو الشاعر شيء مألوف أو معاد أو مكرر. إن كل شيء يبدو أمام أعينهما جديداً، ويصبح عند تناوله ذا دلالة مختلفة عما كانت له.

هذه الدلالة الجديدة آتية من هدم كل الارتباطات القديمة التي تتصل بالموضوع والتي سادت أذهان الناس عنه، ومن إضفاء روح جديدة أو جو جديد. ولا يكون ذلك إلا بعد أن يخلع عليه الشاعر من ذاته ما يكسبه معنى جديداً. من أجل ذلك استشهد كولردج بهذا المثال من شعر بيرنز فقال:

«من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية:

بالثلج الذي يسقط على النهر.

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد.»[١].

---

(١) كولردج ص ٨٩، ١٥٦

على أن الخيال الثانوي، وإن كان قادراً على أن يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد فهو بحاجة إلى قوة أخرى في ذات الفنان تجعل من هذه الرؤية الجديدة عملاً خاضعاً للنظام، وقادراً على السيطرة على التجربة وتنظيمها. وهنا يدخل جانب الإزادة الواعية التي أشار إليها كولردج في تعريفه السابق، والذي جعلها إحدى الصفات التي تميز الخيال الثانوي عن الخيال الأولي.

فالدوافع التي تتصارع دائماً في نفس الفنان والتي يعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند غير الفنانين والشعراء قادرة على أن تجد لدى الفنان حالة من التوازن والثبات ودرجة عالية من النظام. ولن تتحقق هذه الدرجة من النظام إلا بتدخل قدر من الإرادة الواعية التي تقوم مع الخيال بعملية جمع الاستجابات الحرة الطليقة عند الشاعر والربط بينها وتنظيمها.

فالشاعر كما يقول ريتشاردز «يقوم بعملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة، والدوافع التي يوقظها تتحرر، عن طريق تلك الوسائل ذاتها التي تثيرها، من ذلك الكبت الذي تشجعه الظروف العادية، وتستبعد الدوافع الدخيلة أو التي لها علاقة بالموضوع، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاماً بعد أن يبسطها ويوسع مجالها.»[١]

والواقع أن عملية الاختيار هذه التي يقوم بها الفنان عندما ينظم دوافعه، ويجمع صوره، ويضم بعضها إلى بعض لا بد فيها إلى جانب اللاوعي من قدر من الإرادة الواعية. فإن الجانب الواعي في هذه العملية كفيل مع ما لدى الفنان من ملكة الإبداع والتخيل أن يجنب العمل الفني شطحات الخيال أو نزواته. وأن يحوله من كتلة غير منسجمة من الصور إلى

---

(١) مبادىء النقد الأدبي ص ٣١٤.

عمل فني موحد.

هذا ولا بد في العمل الفني الذي مجاله الخيال الثانوي من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة. ويفسر سارتر هذه الظاهرة عندما تحدث عن الصور التي ينتجها الخيال فيقول:

« فإذا أثرت في خيالي صورة (على) الصديق في موقف له أمس من شأنه أن يذكي عاطفة الحب له، فقد أتخيل الموقف فينبعث الحنان، وقد يكون الحنان نفسه سبباً في إثارة الموقف. ولكن في كلتا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولدت في نفسي واقعياً وأنا مع (على) أمس، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه في تخيلي له الآن. ففي الحالة الأولى (الواقعية) كانت العاطفة نتيجة، على حين هي في الحالة الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله، وهي في الحالة الأولى يثيرها الغير، وأنا فيها أقرب إلى السلبية، على حين هي في الحالة الثانية إرادية ذاتية، وفي الحالة الأولى كانت العاطفة صدى للواقع، تستمد منه قوتها، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقيق، على حين هي في الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين تحتاج لقوة الخيال كي تحيا. »[1].

هذا النص الرائع من سارتر يوضح ملازمة الصورة للعاطفة في العمل الفني كما يوضح الفرق بين العاطفة تجاه الواقع، والعاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه وعند غياب الواقع. ففرق بين أن أرى (عليا) وهو في موقف يثير عاطفة الحب له، وبين أن أرى موقف (على) نفسه من خيالي بعد ذلك فتثير الحادثة نفسها في نفسي إحساسات أخرى. هذا بالإضافة إلى أن موقفي وأنا أشاهد عليا أمامي غير موقفي وأنا أتخيله غائباً. ففي الحالة الأولى كنت مثاراً بما هو واقع أمامي من حدث. أما في حالة غيابه فإن الاثارة وليدة

(١) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤٩٨، ٤٩٩.

إرادتي أنا الذاتية وذلك عندما أعدت صورة الموقف من جديد في خيالي.

والمفروض أن كل صورة شعرية هي وليدة الخيال الشعري أو الثانوي والمفروض كذلك أن الفن تركيب للعاطفة والصورة، أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة.

ويؤدي بنا هذا المزج بين العاطفة والصورة إلى حقيقة هامة وهي أن من وظيفة الخيال الثانوي أو الشعري أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور، وأن يحقق بينهما الانسجام والوحدة. وهذا أيضاً يفسر بدوره جزءاً من الجانب الإرادي في عملية الخلق. فقد أوضح سارتر في نصه السابق أن عملية التخيل هي في الحقيقة عملية إرادة ذاتية، فالعاطفة التي في نفسي إزاء موقف (علي) الذي يثير الحنان أو الحب هي التي أثارت الموقف من جديد، وأصبحت في حاجة لقوة الخيال لكي يحيا الموقف في نفسي من جديد، ويثير ما يثيره من أحاسيس.

على أن جانب الإرادة الواعية التي أشار إليها كولردج وهو يفرق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي لا يتمثل فقط في الإرادة الذاتية على تخيل الموقف وبعثه وإثارته من جديد على النحو الذي أوضحه سارتر، وإنما تقوم الإرادة الواعية بواجب آخر وهو التحكم في العاطفة المشبوبة المنطلقة بلا قيد أو شرط عن طريق فرض نظام عليها. قد يكون هذا النظام في الخضوع للقالب الفني الذي ستصب فيه التجربة أو العاطفة مثل الخضوع مثلاً لوحدة موسيقية مكررة، أو لنظام معين يفرضه لون معين من الأدب كالقصة والمسرحية مثلاً: فإن لهما قوالبهما وأصولهما ونظامهما الخاص. وواجب الفنان أن يوازن بين عاطفته وبين نظام الفن الذي يصوغ فيه تجربته، بحيث ينتهي الأمر بالتمازج التام بين الشكل الخارجي وبين الصورة الخيالية» وبحيث يصبح الوزن الشعري أو القالب نابعين من انفعال واحد

وعاطفة واحدة. وعندئذ يتم الاتحاد العضوي الذي هو نتيجة طبيعية لما يحققه الفنان من توازن تقوم فيه الإرادة الواعية بنصيبها مع الإرادة غير الواعية.

الفرق بين الخيال والتوهم:

بعد أن عرضنا لأهم الفروق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي، ننتقل إلى الموضوع الثاني الذي أثاره تعريف كولردج للخيال وهو موضوع الفرق بين الخيال «Imagination» و التوهم «Fancy».

. والفرق بين الخيال والتوهم مرتبط عند كولردج بهذا الجزء من فلسفته الذي خالف فيه (كانت)، والذي فصلنا القول فيه آنفاً. عرفنا مما سبق أن (كانت) لم يكن يؤمن بأن لدى الإنسان ملكة تمكنه من أن يتعدى عالم الظواهر، وأن يستكشف الحقائق المطلقة التي توجد وراء هذه الظواهر. وقلنا إن كولردج لم يوافق (كانت) على هذا المبدأ، ذلك لأنه كان يؤمن بأن في الإنسان من القوى ما يستطيع بها أن يصل إلى معرفة الحقيقة المطلقة. وقلنا إن الخيال عند (كانت) هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة، ووضعها تحت مقولة من مقولاته المعروفة، ولكنه (أي الخيال) غير قادر على الوصول إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات.

أما الخيال عند كولردج فهو القوة القادرة على الخلق والتوحد، فهذه الأجزاء المتفرقة في الطبيعة لا ينقلها إلينا الفنان كما هي، ولا يهدف بفنه إلى الربط فيما بينها تحت مقولة عقلية واحدة أو فكرة منطقية واحدة، ولا هو يقصد إلى تحقيق فكرته واقعياً بتصويرها. وإنما يقصد الفنان إلى جعل عمله الفني أو لوحته الفنية التي تستمد أجزاءها من الطبيعة موضوعية بتصويرها. وهذا قائم على تخيلنا لنموذجها في الطبيعة. وبديهي كما قلنا

سابقاً أن عملية الخيال هذه قد ألغت الطبيعة أو اعتبرتها أمراً غير موجود واقعياً. وكل ما في الأمر أن الفنان يعيش الموضوع الذي هو في الطبيعة بكل وجدانه، ويخلع عليه عاطفته ويستغرق في تأمله ثم ينتهي إلى حقيقة جوهرية تنكشف له فيه. ثم ينتج عن هذا كله صورة متخيلة في مجموعها تحقق الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ولا يتأتى هذا كله إلا بالتحام الذات بالموضوع التحاماً أشبه بالالتحام الذي يتم داخل فرن عندما نلقي فيه ببعض قطع من معادن مختلفة لكي تخرج شيئاً واحداً منصهراً. إن الذات كالمؤثر الكيمائي، تمتزج بها موضوعات وتجارب، ثم تنبعث كلها في شكل آخر جديد له صفات الكائن العضوي الحي.

ولعل أبرز ما يميز الخيال عن التوهم هو أن الخيال كما يقول كولردج « قوة تركيبية سحرية » تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة. ففي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الإدراك العقلي أن يعمل تحت الاشراف المباشر للحدس. ومن ثم فإن أي عمل فني لا بد أن ينبع من باطن الفنان، وألا يكون مفروضاً عليه من الخارج، كما أن روح الفنان في مجال العمل الفني الذي هو ثمرة من ثمار الخيال وأثر من آثاره لا بد أن تكون متغلغلة ومنتشرة في جميع أجزاء العمل الفني، بحيث يشعر القارىء للقصيدة أو المسرحية أو غيرهما من أعمال الفن الأدبي بأن العقل والفكر والمنطق لا تعمل وحدها. وبحيث يدرك أن الذي يعرضه الفنان علينا ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التي ربط بين جزئياتها فكر « مجرد » خال من إحساس الشاعر وعاطفته، أو ذاكرة اختزنت الكثير من الصور حتى إذا جاء موقف يمارس فيه الفنان نشاطه تداعت الموضوعات المختزنة في الذاكرة وفق قانون تداعي المعاني دون أن يعتمد التداعي على حالة الفنان العاطفية، ودون أن يربط بين هذه الأجزاء، وتخلع عليها روح الفنان ورؤيته للحياة طابعاً مثالياً طفيفاً على حد تعبير كولردج.

إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني هو في الحقيقة ربط عقلي مجرد من العاطفة. وهذا الربط الذي يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني، بل ويتنافى أصلاً مع حقيقته وطبيعته.

فإذا كانت غاية الفنون أن تجابهنا بالحقيقة وجهاً لوجه فإنها لا تفعل ذلك بالفكر وحده، ذلك أن رؤية الفنان للحقيقة هي وليدة هذه الثنائية التي تحدثنا عنها سابقاً ثنائية الروح والمادة، وهي كذلك وليدة امتزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى.

من أجل ذلك قال كولردج: أن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق.

٦٠. وهذا هو الفارق الأساسي بين الخيال والتوهم عند كولردج فبينما يجمع التوهم بين جزئيات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعاً تعسفياً، ويصبح عمل التوهم عندئذ ضرباً من النشاط الذي يعتمد على العقل مجرداً عن حالة الفنان العاطفية، نجد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة. بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والحياة من حوله. ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تهز الشاعر هزاً.

ولقد أوضح برجسون هذا الفارق بين الخيال والتوهم في كتابه « مصدر الأخلاق ومصدر الدين » وذلك عندما تحدث عما سماه « بالانفعال الأصيل الفريد » فيقول:

« إن في استطاعة من يمارس فن الإنشاء الأدبي أن يتبين الفرق بين العمل حينما يترك وشأنه، وبينه حين يتوقد بنار الانفعال الأصيل الفريد الذي يولد من توافق بين المؤلف وموضوعه. أي من الحدس ».

ففي الحالة الأولى يكد الروح ويعمل ببرود ويجمع بين معان تجري في ألفاظ منذ زمن طويل، معان يقدمها إليه المجتمع في حالة جمود وصلابة. أما في الحالة الثانية فيبدو أن المواد التي يقدمها العقل قد دخلت مقدماً في عملية صهر وامتزاج ثم تصلبت بعد ذلك وتجمدت من جديد وأخذت شكل معان يأتي بها الروح ذاته. وحينا تجد هذه المعاني ألفاظاً موجودة فعلاً تكفي للتعبير عنها فإن ذلك يعني صدفة سعيدة لم يكن يحلم بها أحد. فالواقع هو أنه لا بد لنا من أن نعين الصدفة غالباً، وأن نلزم مدلول اللفظ أن يلائم الفكر أو المعنى. وفي هذه الحالة يكون الجهد شاقاً، والنتيجة غير أكيدة، إلا أن مثل هذه الحالات هي وحدها التي يحس فيها للروح أو يعتقد بأنه خلاق. ولا يبدأ الروح من عوامل كثيرة جاهزة يصل منها إلى وحدة مركبة لا يوجد فيها أكثر من تنسيق جديد للقديم. بل إن الروح ينتقل في خطوة واحدة إلى شيء يبدو في نفس الوقت واحداً وفريداً. شيء يسعى بعدئذ إلى الظهور بقدر المستطاع في حدود التصورات الكثيرة المشتركة التي تقدم لنا سلفاً في شكل الألفاظ[1] ».

ولعل أبرز مثل يوضح لنا هذا، الانفعال الفريد، الذي حدثنا عنه برجسون في هذا النص السابق تلك الأبيات العظيمة التي تطالعنا بها قصيدة المتنبي المشهورة التي نظمها عقب تلقيه هدية من صديقه القديم سيف الدولة. وذلك بعد أن طالت بينهما القطيعة، وبعد أن تحول الشاعر عن صديقه الأمير على أثر تلك الجفوة التي فرقت بينهما أمداً ليس بالقصير: رحل فيه المتنبي إلى مصر، واتصل بكافور وعانى من صنوف التقييد والضغط والعنت ما عانى. ثم ما كان من خيبة أمل المتنبي وما كان لها من تأثير في نفسيته، فترك مصر بعد صراع نفسي أليم، وذهب إلى بغداد وبلاد

(١) الشعر والتأمل ص ١٨٢، ١٨٣.

فارس وفي تلك الأثناء جاءته هدية صديقه القديم فأثارت في نفسه ما أثارت من ذكريات، وأهاجت شجوناً كانت كامنة في نفسه، وحركت إحساساً جديداً في فترة من العمر كان المتنبي قد انتهى فيها إلى حال من الإشفاق بعد طول جهاد وكفاح لم يثمرا شيئاً، إشفاق الشاعر على نفسه وإشفاقه على الغير، وإدراكه أن الحياة مهما طالت بالمرء قصيرة محدودة مؤقتة، وأنه قد كان من الخير، ما دامت الحياة على هذا النحو مجرد رحلة عابرة يقطعها الإنسان في هذا الوجود، أن يعيشها الإنسان على نحو آخر، وأن تكون علاقاته بالناس علاقة قائمة على الحب والود والصفاء، وكأن إحساساً بالندم يقرض نفس الشاعر قرضاً، ويلسعه لسعاً، عندما يحس بأن الحياة تسرع الخطى، وأن كل شيء يمضي إلى الزوال وأن الخير والحب وحدهما الباقيان وكأن لسان حاله يقول: ليت الذي كان لم يكن، بل ليتنا كنا نستطيع أن نعيش الحياة مرة أخرى فنتجنب ما وقعنا فيه من أخطاء ونتلافى ما كان يستبد بنا أحياناً من أهواء، فما أكثر ما تباعد أهواؤنا ورغباتنا بيننا وبين إدراك الحقيقة المنطوية وراء مظاهر الحياة.

إنها لحظة من اللحظات التي تهدأ فيها النفس بعد مراحل من النضال المرير مع الحياة فتتجمع لدى النفس ما تشتت من مشاعر، وذلك عندما يستعرض الإنسان ما مضى من حياته، ثم يلقي نظرة على هذا الحشد من الأحداث التي خاضها ولم يظفر منها بشيء. فتنتابه حالة من الأسى العميق.

ولعل هذه الهدية التي تلقاها المتنبي من صديقه الأمير بعد هذه القطيعة الطويلة، وما تنطوي عليه من رمز لمحبة قديمة كامنة في أعماق الرجلين أن تكون هي الشرارة التي فجرت هذا الانفعال في نفس المتنبي، وأتاحت لمشاعره أن تتركز وتتجمع في هذه الرؤية الجديدة للحياة، والتي نراها تنتشر في المقطع الغزلي من القصيدة حين يقول:

مـا لَنَـا كلُّنـا جَوٍ يا رسولُ — أنَـا أهْوَى وقلبُكَ المتْبُول(١)

كلَّما عــادَ من بعثْتُ إليهـا — غـارَ مـني وخـانَ فـيما يقولُ

أفسَدَتْ بينَنـا الأماناتِ عينا — ها، وخانَتْ قلوبَهُنَّ العقولُ(٢)

تشتكِي ما اشتكيتُ من طَرَبِ الشـ — ـقِ إليها والشوقُ حيثُ النُحولُ(٣)

وإذَا خامَرَ الهَوَى قلبَ صبٍ — فعليـهِ لكـلِّ عـينٍ دليـلُ(٤)

زوِّدِينا من حُسْنِ وجْهِكِ، ما دا — مَ، فحُسْنُ الوجُوهِ حـالٌ تحولُ

وصلينـا نصلْكِ في هذِه الدُّنْيا — فــإنَّ المُقَــامَ فيهـا قليــلُ

مَنْ رآهَـا بعينِها شاقَهُ القُطاً — نُ فيهـا كما تَشُوقُ الحُمُول(٥)

إنْ تَرَيْني أدُمْـتُ بعدَ بياضٍ — فحميـدٌ من القناةِ الذبولُ(٦)

قد تقرأ هذه الأبيات ثم تتصور أن سر جمالها وروعتها كامن في هذا الغزل الرقيق، أو في عاطفة الحب المشبوبة التي تشيع من أبيات هذه المقطوعة، والتي تصور علاقة إنسان محب بامرأة لا يملك كل من رآها إلا أن يقع في غرامها، حتى هذا الرسول الذي يرسله العاشق إلى حبيبته لا يستطيع أن يقاوم ما لا بد من وقوعه.

فما إن يقع نظر هذا الرسول على هذه الحبيبة حتى يفتنه حسنها، ويملك

---

(١) الجوى: الذي أصابه الجوى، وهو داء في الجوف. المتبول: الذي هيمه الحب.

(٢) معنى خيانة العقول هنا أن العقل يسول للقلب الخيانة. ويبرز للرسول أن يقع في غرام ليس له، وذلك عندما يغلبه الهوى فينسى ما حمله من أمانة.

(٣) الطرب: خمة تحدث عند الفرح والحزن. والشوق حيث النحول. من لم يكن ناحلا لم يكن مشتاقاً.

(٤) خامر: خالط. — الصب: الشديد الشوق

(٥) القطان: المقيمون واحدها قاطن — والحمول: المتحملون

(٦) أدم بضم الدال وفتحها: إذا شحب لونه وتغير. — والقناة: قناة الرمح

عليه كل لبه، ويضطر مرغماً إلى إظهار الغيرة، وإلى الخيانة فيحمل إليها من القول ما يغير قلب المرأة على صاحبها. والذي يحمله على الخيانة أمر فوق إرادته ذلك هو فتنة هذه المرأة وسحرها. ولن يجدي مع هذا الرسول شيء من اللوم أو العتاب، فهو رجل مغلوب على أمره أمام فتنة لا يستطيع لها دفعاً، فتنة سولت له خيانة صديقه ولكم حاول هذا الرسول الذي ائتمنه صديقه فحمله رسالة إلى صاحبته أن يحافظ على الأمانة فلم يفلح، ولكم حاول كذلك أن يخفي ما في نفسه من الحب فلم تسعفه القوى، فيبدو مذهولاً مشدوهاً قد فضحه الحب واستولى عليه وغلبه، وأصبح عليه لكل عين دليل.

قد تقرأ هذه الأبيات فتأخذك منها هذه اللهفة الصادقة النابعة من قلب مشغوف بحب صاحبته، وقد تروعك منها البساطة، وقد يفتنك منها قدرة المتنبي الخارقة على إثارة انفعالك والتأثير فيك بما وهب من طاقة شعورية عالية استطاعت بحق أن توقفك أمام تجربة حية لإنسان يؤرقه الحب، إنسان بلغت عنده العاطفة من التركيز والعمق درجة جعلتك تشعر بما في ألفاظ الشاعر وصوره من توقد وحرارة.

وقد تقرأ هذه الأبيات فتقف عند جزئياتها وصياغتها، وتشعر لكل بيت منها بل ولكل جملة بوقعها وشدة تأثيرها، وقد تدهشك هذه العلاقات الحية التي استعان بها المتنبي عندما أتى بالرسول وحمله الأمانة، وجعله يغار منه ويقع في الحب ويخون صاحبه ويشتكي من طرب الشوق ما يشتكيه. ويجعل من هذا الرسول موضوعاً حياً قادراً على تصوير الصراع العاطفي في نفس الشاعر، وعلى إحاطة محبوبته بهالة من التأثير بالغة الحد. وعلى بيان ما في أعماقه من شوق لها، وما يعانيه من لهفة تكاد تبلغ حد الإشفاق والخوف من أن يفلت الزمام من يده حين يناشد صاحبته أن تزوده بجمالها قبل أن يتبدل جمالها ويزول، وقبل أن تذهب الدنيا، فإن المقام فيها قليل

والرحلة عنها قريبة.

أقول قد تقرأ هذه الأبيات فيأسرك منها هذا الموقف الإنساني الذي يتمثل في قصة حب جمع لك الشاعر فيها جملة من العناصر، واختار لك فيها من وسائل الصياغة ما أشاع فيك تلك العاطفة وآثار فيك هذا الانفعال، وأنت محق في أن يبلغ بك الشاعر هذه الدرجة من الصدق، وقد يكون لك العذر حين تقف عند هذا المقطع الغزلي فتعيشه بكل وجدانك. ولكنك مخطىء أشد الخطأ إذا تصورت أن كل ما في هذا المطلع الغزلي من جمال وروعة إنما مرده لهذه العلاقات الإنسانية وحدها، أو لهذه العاطفة المغلقة المركزة العميقة التي قلما تلوح كاذبة.

نعم، أنت مخطىء إذا وقفت في فهمك لهذه القطعة عند هذه الحدود. وليس من شك في أنك تظلم المتنبي أبلغ الظلم إذا قصرت ما في الأبيات السابقة من روعة عند حدود الفهم المباشر، أو قل عند حدود تلك الأنغام الحلوة المنبعثة من هذا الغزل الصادق. ذلك أن في أبيات تلك المقطوعة ما يتجاوز حدود هذه الحادثة بين الشاعر وصاحبته، إذا صحت، وفيها ما ينتقل بك إلى جو نفسي آخر، وإلى تأثير أبعد من تأثير عاشق يبث لواعجه أو شوقه أو حنينه إلى محبوبته.

إننا هنا وفي هذه الأبيات بالذات أمام شاعر ينظر إلى الوجود والحياة من زاوية خاصة، ويخلع على الحادثة التي أمامه ما في أعماقه من رؤية للحياة. فليس الأمر أمر صديقه يحبها أو تحبه، وليس الأمر أمر رسول يحمل عنه الأمانة فيخونها، وليس الأمر أمر لهفة وشوق وإشفاق من زوال العلاقة أو ضياعها أو أمر خوف من ذهاب الحياة وفنائها قبل أن ينال من عشيقته ما يريد. وإنما الأمر أمر شاعر ينظر إلى الحياة نظرة جديدة، نظرة أبعد مدى من نظرة المحب العاشق، إنها عاطفة رجل أدرك للحظة واحدة أن كل ما كان له من ماض في الحياة قد ضاع في غير ثمرة، وأن

الباقي لديه من العمر أقل بكثير مما ذهب، وأن ليس أمام الإنسان في موقف كهذا إلا أن يتمسك بما بقي له من حياة فيعيشه بفلسفة جديدة وبروح عاشقة متسامحة محبة. ومن ثم ترى هذا الإحساس بالمرارة والأسى، وترى هذه الرغبة في تلافي ما فات، وترى لهفة إلى الحب حب الناس جميعاً. فلو أدرك الناس هذه الحياة ورأوها بعينها، وعرفوها على حقيقتها لأحب بعضهم بعضاً ولشاقنا فيها القاطن المقيم لقلة مقامه، كم يشوقنا الظاعن المرتحل فهي حياة عابرة كأنها الحلم.

هذه هي حقيقة الشعور الذي كان يعيشه المتنبي عندما صدر عن هذه الأبيات. وهذا الشعور هو الذي يغمر القطعة الغزلية كلها فيلونها بلون هذا الإحساس ويضفي عليها رؤية الشاعر للحياة وفكرته عنها. وروعة المتنبي هنا هي في قدرته على أن يجعل هذا الشعور يسيطر على أبيات المقطع الغزلي كله ويطبعه بطابعه، بحيث أصبح هذا الطابع المثالي الطفيف على حد قول كولردج هو الذي يخلعه الشاعر على الكل.

وإذا كان المتنبي قد صور في هذه القطعة أمرأة يحبها، واستعان في سبيل ذلك بجملة من العناصر والأحداث، وأفاض ما أفاض من مشاعر الحنان والشوق، فإن ذلك كله على روعته وحسن أدائه كان بمثابة المشوقات وفواتح الشهية، على أن الشيء الأخير الذي يغمرك عند انتهائك من قراءة الأبيات ليس إلا هذا الطابع المثالي الذي يخلعه الشاعر على الكل حين يريك موقفه من الحياة، وحين ينتشر هذا الموقف في جميع أجزاء القطعة كلها فيلونها بلون معين بحيث تذوب فيه قصة الحب فلا تظهر إلا من بعيد.

وهكذا ترى أن المتنبي لم يجمع في هذه القطعة بين أجزاء باردة أو بين معان تجري في ألفاظ، وترددها الذاكرة من حافظتها أو مما اختزنته من الماضي. وإنما مواد دخلت في عملية صهر وامتزاج في ذات المتنبي وروحه

بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد نابع من موقف الشاعر ورؤيته للحياة في تلك اللحظة التي تلقى فيها هدية صديقه القديم.

مثل هذا الشعر هو وليد ملكة الخيال وهو الذي يشعر فيه القارىء بأن عاطفة الشاعر وإرادته متغلغلتان في العمل الفني كله ومسيطرتان عليه. أما الشعر الذي لا تحس فيه إلا بجزئيات محدودة متناثرة جمعها الشاعر ورصها الواحدة منها بجوار الأخرى فهو شعر وليد التوهم شعر خال من العاطفة، هو أقرب إلى التصوير الخارجي للشيء منه إلى الخلق النابع من باطن الفنان.

ولعله من الأوفق بنا أن نضرب مثلاً آخر لهذا النوع من الشعر الذي يعوزه الامتزاج الحقيقي بين قلب الفنان وعقله، والذي لم يستطع الشاعر فيه أن يصهر جزئيات موضوعه في بوتقة خياله فيخلق منها شكلاً عضوياً حياً حتى يمكننا أن نميز في وضوح بين الشعر الصادر من الخيال والشعر الصادر من التوهم. خذ مثلاً لذلك قصيدة شوقي التي يصور بها قصر «أنس الوجود». وحاول أن تتعمق الإحساس المنطوي وراء كل صورة من صور الأبيات الأولى في هذه القصيدة. وتأمل هل ترى من خلالها إحساساً واحداً متغلغلاً في الأبيات؟ وهل استطاع الشاعر أن يخلع على الموضوع الذي أمامه روحاً تنتشر في كل بيت من أبيات القصيدة بحيث يلد كل سطر السطر الذي يليه، وترتبط كل صورة بأختها ارتباطاً حياً، وبدرجة يصعب معها فصل سطر من هذه السطور عن الآخر أو تنحيه كلمة عن التي يليها؟

يقول شوقي:

أيُّهـــا المُنْتَحـــى بأسْوَانَ داراً
كالثريَّـــا تريـــدُ أنْ تنقَضَّـــا

إخْلعْ النعلَ واخْفِضِ الطرفَ واخْشَعْ
لا تحاولْ مِن آيــةِ الدهرِ غضّــا
قـفْ بتلك القصور في اليم غرقي
ممسكـاً بعضُهــا من الذُّعْرِ بَعْضَــا
كعــذارَى أخْفَيْنَ في الماءِ بضًّــا
سابحــاتٍ بـــهِ وأبْدَيْنَ بضّــا

يخاطب شوقي في هذه الأبيات الرئيس روزفلت الذي جاء من بلاده ليزور هذا الأثر الفرعوني الخالد قصر أنس الوجود. وهو كما نعلم قصر قائم في وسط النيل تنغمر أجزاء منه في الماء وتطفو أجزاء أخرى فوق سطحه. وعلى رغم روعة البناء وأصالته وخلوده فقد تأثرت بعض جوانبه من فعل الزمن فتقطعت بعض أوصاله، ومع ذلك فهو ما زال يحتفظ بجلال القدم ومهابته.

وقد أشار شوقي في البيت الأول إلى شيء من روعة هذا البناء وشموخه وجلاله ودقة صنعه عندما صوره بالثريا، كما أشاع أيضاً إحساساً بالإشفاق على هذا الأثر الخالد من السقوط، فهو لم يسلم على رغم خلوده من فعل الزمن الذي لم يشأ أن يتركه معافى، فقد ظهرت عليه آثار الشيخوخة، ودب فيه شيء من فناء حتى ليوشك أن يتداعى. على أنه على الرغم من هذا كله ما زال متماسكاً يقف على قدميه في روعة. وفي كلمتي انقضاض الثريا ما يدل على هذا كله، فقد جمعت الكلمتان بين الإحساس بالخلود والروعة والجلال، وبين الإشفاق مما عساه أن يصيب هذا الأثر من تضعضع أو زوال.

حتى إذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدنا الشاعر، وقد تملكته هيبة الأثر وجلاله وقدسيته، يهيب بكل من يقترب منه أن يتطهر قبل أن يطأ

بقدمه أرض هذا المسكان، وأن يستقبله كما تستقبل الأماكن المقدسة بجسد طاهر وقلب خاشع، وأن يحتشم ويلتزم الوقار، ويأخذ سمت المتعبد، بل سمت الماثل أمام عبقرية من تلك العبقريات الخارقة التي ترغمك على احترامها مهما بدت عليها من علامات القدم أو آثار البلى. وكأني بالشاعر هنا يخشى أن يخامرك الشك في عظمة هذا البناء حين تقع عينك على بعض ما تآكل من أجزائه، وكأني به يخشى أن يدعوك هذا إلى الاستهانة بأمر هذا الأثر العظيم، وما ينطوي عليه من رمز لعظمة الإنسان وخلوده، فنهاك عن مثل هذا الخاطر بما استخدمه من أسلوب النهي المنطوي على التحذير في الشطر الثاني من هذا البيت حين يقول:

إخلع النعلَ واخفض الطرفَ واخْشَعْ
لا تحاولْ من آيـــة الدهر غَضّـــا

وإلى هنا نستطيع أن نفهم شيئاً عن الوحدة في الإحساس بين البيت الأول والثاني،كما نستطيع أن ندرك ما تنطوي عليه رؤية شوقي لهذا الأثر العظيم من هذين البيتين، فهي رؤية تمتزج فيها عاطفة الإشفاق بمظاهر الإجلال والإكبار.

على أن هذه الرؤية المحددة الواضحة في البيتين الأولين لم تشأ إلا أن تهتز ويصيبها التخلخل والتفكك فيما جاء بعد هذين البيتين من صور. ففي البيت الثالث ينقلك الشاعر إلى موقف جديد حين يجعلك أمام مشهد من الغرقى يمسك بعضهم من الذعر بعضاً فإذا بك فجأة تنتقل إلى حال من الشعور بالفزع والخوف حين ترى أمامك في اليم غرقى يصارعون الموت ويتمسكون بالحياة، ولكنهم مع ذلك غرقى يعانون من ذلك الشعور باليأس الذي ينتاب الإنسان في تلك اللحظة الحاسمة التي تفصل بين الحياة والموت.

وكان يمكن لهذه الصورة الأخيرة أن تكون استمراراً للإحساس الأول الذي واجهنا في البيتين الأولين، وعلى الأخص في صورة الثريا التي تريد أن تنقض ولكن الذي أفسد الشيء كله، وأبان عن زيف الإحساس، وكشف لنا عن اهتزاز الرؤية، وأثبت أن شوقي لم يكن في الحقيقة صادقاً في أن يخلع على الظاهرة التي أمامه وحدة متجانسة من الإحساس تهدف مع تعدد الصور إلى استجلاء موقف نفسي محدد من هذا الأثر الذي يصوره. ذلك أننا، ونحن ما زلنا أمام صورة الغرقى الذين يمسك بعضهم من الذعر بعضاً، والذين هم في حالة بين الحياة والموت، نرى أنفسنا أمام مشهد من العذارى السابحات الفاتنات يخفين في الماء بضاً سابحات به ويبدين بضاً. وإذا القارىء مضطر - أراد أو لم يرد - أن تهتز أمام عينيه الرؤية وأن يختلط عليه الأمر. فنحن لم نكد ننتهي من الإحساس بالفزع لهؤلاء الغرقى حتى يغمرنا إحساس من نوع آخر، إحساس ببهجة الحياة وشبابها، بل وبنوع من النبض الحي الذي تستيقظ فيه الروح والجسد معاً.

وليس الذي أفسد المعنى وأساء إلى الصورة الكلية مجرد هذا التناقض في العاطفة والإحساس. فرب قصيدة تبدو لأول قراءة وقد تناقضت فيها العواطف وتعددت المشاعر، فإذا أنت أعدت قراءة هذه القصيدة مرة ومرة أحسست بأن هذه العواطف المتعددة تتجمع في إبراز موقف كلي موحد. فقد تبدو بعض القصائد للقارىء العادي الذي لا يتعمق أبعاد الشيء، أو الذي يكتفي بالظاهر من المعنى أنها قصائد ذات مغزى عاطفي معين: كأن تكون العاطفة التي ينتهي إليها القارىء عاطفة تفاؤل بالحياة مثلاً، فإذا أعاد تأمل هذه القصائد أحس أن المغزى الحقيقي ليس هو التفاؤل بالحياة وإنما هو التشاؤم منها: والمرجع في هذا كله إلى القراءة الصحيحة للشعر حتى يمسك القارىء بخيط الانفعال السائد في القصيدة والمسيطر عليها.

نقول ليس الذي أفسد المعنى عند شوقي مجرد هذا التناقض بين عاطفتين. فقد يعترض أحد القراء فيقول: أين هذا التناقض الذي تزعمه؟ وأي شيء يضير شوقي حين يرى قصور أنس الوجود غرقى ويراها في نفس اللحظة عذارى، ما دام الشاعر يحدثنا منذ البداية عن التناقض القائم بين شباب هذه القصور وبين شيخوختها؛ أو بين ما فيها من فناء وحياة: فناء الزوال الذي يوشك أن يصيب هذا القصر، وشباب الفن الذي ما زال يحمل نبض الحياة في هذه الآثار الخالدة.

وقد كان يمكن لمثل هذا الاعتراض أن تكون له وجاهته لو أن شوقي نجح في أن يلقي بين أيدينا بجملة من الصور ثم يجمع بينها في خيط واحد. ولكن الذي حدث أننا لم نكد نقف عند مشهد يثير الخوف والفزع، ولم تكد تستقر هذه العاطفة في نفوسنا حتى انتزعها ونحن ما نزال واقفين أمام المشهد ذاته وأبدلها بأخرى.

وأبدلها بأخرى متناقضة تماماً. إذ كيف يمكن للقصور أن تكون غرقى في حالة ذعر وصراع مع الموت وهي في الوقت ذاته عذارى رشيقات مليئات بالفتنة ونابضات بحياة كلها ربيع وشباب. وإذا كان هدف شوقي أن يجمع لك بين الشيخوخة والشباب. شيخوخة الأثر وشباب الفن لكان الأولى به أن يلجأ إلى صورة أخرى غير صورة الغرقى الذين يصارعون الموت، لأن مثل هذه الصورة لا تنشر في النفس صورة الفناء، وإنما تبعث في النفس الإحساس بالذعر والخوف والفزع، وفرق كبير بين عاطفة الذعر وعاطفة الإحساس بالفناء.

مثل هذه الصورة التي تنفصل الواحدة منها عن الأخرى، وتستقل بنفسها، وتتناقض مع أخواتها، ولا تحمل ما تحمله سائر الصور في القصيدة من مشاعر الفنان ورؤيته للحياة هي صوره مفككة وليدة التوهم، وهي جزئيات حسية متقطعة خالية من الروح الذي يوحد بين أجزائها.

مثل هذا اللون من الشعر يفضحه ويكشف عن زيفه خلوه من العاطفة، لأنه كثيراً ما ينفصل فيه العالم الخارجي عن العالم الداخلي للشاعر، فتبدو اللغة التي يستخدمها الفنان وكأنها مجرد أداة لوصف العالم الخارجي كما هو واقع لا كما يدور في نفس الفنان. وعندئذ تتحول اللغة عن وظيفتها الأساسية في الفن وتصبح مجرد إشارة إلى الشيء الذي يصفه الشاعر. وإذا انتهى الشاعر في لغته وتصويره إلى هذه النهاية فأقل ما ينبغي له ألا يدعي لنفسه أنه شاعر لأنه إذا أراد أن يسلك سبيل الفن فلا بد أن يستخدم اللغة للتعبير عما يختلج في نفسه من داخل. أما إذا اكتفى الشاعر بجعل اللغة مجرد أداة لتصوير ما هو كائن في عالم الأشياء دون أن ينفعل بما يدور في نفسه، فإن أقل ما يستحقه مثل هذا الشاعر من الوصف أن يوسم بإفلاس العاطفة وانعدامها، وأن ليس لديه ما يخلعه على العالم الخارجي. عندئذ سوف نرى مثل هذا الشاعر مضطراً إلى أن يلجأ إلى جمع هذه الجزئيات الباردة الخالية من العاطفة في تصويره على نحو ما رأينا في الصورتين من شعر شوقي، وعلى نحو ما نرى في كثير من شعر الطبيعة الخالي من الإحساس. أنظر إلى ما في وصف حافظ إبراهيم للنيل في هذه الأبيات:

والنيـــــلُ مرآةٌتَنَفّسُ   في صحيفتهـــا النسيمُ
سلَـــب السماءَ نجومَهـــا   فهوَتْ بلُجَّتِـــهِ تعومُ
نَشَرَتْ عليـــه غلالـــةً   بيضـــاءَ حاكَتْهـــا الغيومُ
شفَّـــتْ لأعينـــا سِوَى   ما شافه منها الأديم

فهو تصوير أقرب ما يكون إلى نقل المشهد بصورة مفككة وفي غير انفعال صادق. وانظر إلى قول البهاء زهير يصف روضة.

والطـــلُّ في أغْصَانِـــهِ   يحكي عقوداً في ترائِبْ
وتفتَّحَـــتْ أزهـــارُهُ   فتأرَّجَتْ من كلِّ جانبْ

وبــدَا عـــلى دَوْحَاتِـــهِ ثمرٌ كأذنـــاب الثَّعَالـــبْ
وكأنَّمـــا آصالُـــــه ذَنَـبٌ على الأوراقِ ذائِـبْ

فإذا أنت تتبعت صــور هذه المقطعة لم تجد ما يجاوز هذه العلاقات الجزئية التي أوجدها الشاعر بين المشبه والمشبه به، ولم تظفر بأكثر من المهارة في عقد المشاكلة المادية بين ثمر الشجر وأذناب الثعالب، أو بين الظل على الأغصان والعقود على الصدور، أو بين ما ينثره الأصيل من شعاع وبين الذهب الذائب على الأوراق، فإذا أردت أن تتعمق نفس الفنان ورؤيته الدّاخلية وما يريد أن يخلعه على المنظر الذي أمامه من عاطفة نابعة من ذاته لم تجد شيئاً. وإذا أنت أردت أن تكشف عن وحدة عاطفية أو شعورية تسري في أبيات المقطعة وتلونها بلون واحد فسيطول بك البحث دون جدوى.

وأين هذا من شعر خليل مطران الذي أحسَّ يوماً بما ينطوي عليه الصيف في الصعيد من سأم وضجر، وما يخلعه على النفوس في بعض اللحظات من الكلال والإعياء، وما ينشره في الناس من همود حتى لترى كل شيء جامداً يخيم عليه الخمول والنعاس. انتشر هذا الإحساس في كل شيء تقع عليه عين الشاعر: في الرمال والحقول وصفحة المياه في النيل، فجاءت هذه الأبيات التي تحمل لحظة إحساس واحدة تنساب في القصيدة كلمات وصوراً وتوقفك أمام نفس تنقل إليك ما يدور في داخلها لا ما يقع خارجها. يقول مطران:

أوْقَدَ الصيفُ في الصَّعيد لَظَـــاهُ فَأَجَـــفَّ الحقولَ والآجامـــا
وغـدَا النـاسُ بينَ جوٍّ كثيفٍ مُتَرَدٍّ من الغُبَـــار غَمَامَـــا
وفـلاةٍ كأنَّما الرَّمْــلُ فيهـا شررٌ مُــدَّ لمعــةً واضطرامـا
وكـأنَّ الميـاهَ في النيل تجري بخطىً أبطأتْ ونهرٍ تعامي

شبهَ ذَوْبِ الرَّصاصِ في الكيرِ يَطْغَى
فإذا ما طَغَى برِفْقٍ تَرَامَي
وعرا الأَعْيُنَ الكلالَ، فأنَّى نَظَرَتْ حمرةً رأتْ وقتَامــا
وكأنَّ النُّعَاسَ في عَصَبِ الأرضِ تَمَشَّى فكلُّ ما دَبَّ ناما
وكأنَّ الدُّمَى التي صنعتْها أمةُ القبْطِ مُتْعَبَاتٍ قيامَا

فانظر كيف استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يجمع لكِ بين هذه الجزئيات في وحدة عضوية متكاملة، وكيف استطاعت كل جزئية منها أن تضيف إلى سابقتها إحساس الشاعر بما يخلعه لظى الصيف في الصعيد وناره المحرقة على الموجودات والكائنات من روح الضجر والسأم، ومن حياة همد كل ما فيها ووجم وجمة إعياء وتخدر، فأصبح كل شيء جامداً يتحرك في تثاقل وبطء. فها هو ذا النيل نفسه قد أصبح شرياناً لا ينبض من شدة الحر وقسوة الجو الذي لا يكتفي بما فيه من حرارة بل ينتشر مع الحرارة غبار كأنه الغيم. ثم انظر إلى عصب الأرض وقد تخدر فإذا هذا الخدر يسري في جميع الأحياء فيخيم النعاس على كل ما يدب على الأرض. بل لقد انتقل هذا كله إلى الرسوم التي صنعها قدماء المصريين فبدت هي الأخرى وقد طفح بها الكيل تكاد تنطق بالشكوى من الكلال والملل.

وهكذا نرى أن جميع أبيات القصيدة قد تضافرت على خلق جو خاص، واستطاعت بكلماتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسي وأنها بهذا لم تقف عند حد نقل العالم الخارجي وحده، بل استطاعت أن تمزج ما في خارج الشاعر من واقع بما يعتلج في نفسه من انفعال.

وبعد فلعلنا أن نكون، بما قدمناه إليك من نماذج شعرية من المتنبي وشوقي وحافظ ومطران قد أوضحنا الفرق الكبير بين نوعين من الشعر: شعر يصدر عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته فإذا هو شعر موحد الفكرة والصورة والإحساس، وإذا العمل

الفني كله تصوير لموقف نفسي موحد، أو للحظة شعورية ذات مغزى يبدو فيها الوجود للشاعر مصبوغاً بلون نفسه. خذ مثلاً عندما يريد الفنان أن يصور لك لحظة غروب الشمس فهل يكون هدفه مجرد تذكيرك بالغروب العادي الذي تعرفه أو الذي اعتدت أن تشاهده كل ليلة؟ أم هو يعطيك الغروب الذي ينبع من ذاته هو والذي تخلقه ريشته التي تختلف في ألوانها عن ريشة أي فنان آخر. فإذا كان إيليا أبو ماضي قد صور لك الغروب بقوله:

السُّحْبُ تَرْكُضُ في الفضاء الرحبِ رَكْضَ الخائفين
والشمسُ تبدو خَلْفَهَا صفراءَ عاصبةَ الجبينْ
والبحرُ ساجٍ صامتٌ فيه خُشوعُ الزاهدين
لكنما عيناكِ باهتتان في الأفق البعيدْ
سلمى! بماذا تفكُرين؟
سلمى! بماذا تحلُمين؟

فهو لم يفكر لحظة في أن ينقل إليك مشهد الغروب كما يتراءى أمام أي إنسان، وإنما أراد أن يصور لك لحظة غروب خاصة بالشاعر وحده فهذه السحب المتقطعة المنتشرة في الأفق، وهذه الشمس المختفية وراء هذه القطع المتناثرة من السحب، وهذا البحر الممتد أمام الشاعر قد حملت في طياتها ألواناً نفسية معينة وذلك لما أضفاه الشاعر عليها من إحساس داخلي. فالسحب ليست مجرد سحب وإنما هي سحب تركض ركض الخائفين، والشمس لم تعد شمساً وإنما هي صفراء سقيمة معصوبة الجبين في حال من الذبول والمرض، والبحر ساكن صامت في حال من الخشوع والزهد. ثم هناك أخيراً عينان باهتتان تنظر إلى الأفق في حال من شرود الذهن وضياع الأمل.

فمن يستطيع أن يزعم عند قراءة هذه الصور المتلاحقة في هذه المقطعة أن هدف الشاعر هو تصوير الغروب كما نشاهده في الواقع. إن كل ما عرض علينا من صور وألوان كان لخلق وإشاعة هذا الإحساس بالزوال والفناء كأننا أمام مشهد توديع عزيز أو تشييع جنازة. إننا أمام لحظة تتجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، فالموقف موقف كآبة ورهبة وخوف وزهد في الحياة.

وليست مهمتنا أمام هذا المشهد الذي صوره الشاعر أن نرجع ما فيه إلى الواقع وإنما مهمتنا أن نستكشف ما انعكس على هذه الظاهرة الطبيعية من موقف الشاعر ورؤيته الجديدة للغروب. وإذا كان للخيال أثر في هذا الشعر، وإذا كان له دور يقوم به فإنما يتركز هذا الأثر وهذا الدور في تلك القوة الحيوية التي جعلت من هذه الصور عملاً تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت ضوء معين وتنفست هواء من لون خاص انتهت إلى إبراز وقفة الشاعر إزاء الغروب. وقفة سلوكية تخص الشاعر وحده.

أما الشعر الذي يصدر عن التوهم فهو صور وأفكار، ولكنها صور متفرقة مفككة تتكون من جزئيات باردة لا عاطفة فيها. تنفصل فيها الصورة عن الأخرى، وتستقل بنفسها. قد يتحقق فيما بينها تناسق فكري أو منطقي، وقد تنشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف. وبراعة الشاعر ومهارته في مثل هذا اللون من الشعر لا تتعدى ما يقدمه قانون تداعي المعاني وما تسعفه الذاكرة حين يستدعي الشبيه شبيهه إلى الذهن، أو حين يقترن في خبرة الشاعر شيئان لأي سبب من الأسباب فيرتبط هذان الشيئان أحدهما بالآخر، بحيث إذا عرض الشاعر أحدهما وثب الآخر إلى ذهنه فوراً[1]. ومثل هذه الأشباه التي تتداعى إلى الذهن لا تستطيع وحدها أن

(١) اقرأ تحديد قانون تداعي المعاني للدكتور نجيب محمود في كتابه فلسفة وفن ص ٩٩.

تؤلف فناً، لأنها تكون مفتقدة لأهم عنصر في الفن وهو خلق هذا الجو المثالي الذي يخلعه الشاعر على الكل.

وإذا أردت مثالاً أخيراً لهذا اللون من الشعر فإليك هذه الأبيات التي يصور فيها الشاعر أبو الفتح محمود بن الحسين المتوفى عام ٣٥٠هـ روضاً ويقول فيها:

وروضٍ عن صنيع الغيث راضٍ ... كما رَضِيَ الصديقُ عن الصديقِ
إذا ما القُطْرُ أسْعَدَهُ صَبُوحاً ... أتَمَّ له الصنيعةَ في الغَبوقِ
كأن الطِلَّ مُنْتَثِراً عليه ... بقايا الدمع في الخَدِّ المشوقِ
كأن غصونَه سُقِيَتْ رحيقاً ... فماسَتْ مَيْسَ شُرَّاب الرحيقِ
يذكرني بَنَفْسَجُهُ بقايا ... صنيع اللطْم في الوجه الرقيق

فالقارىء لهذه الأبيات يجد نفسه في البيتين الأولين أمام إحساس بالرضا والسعادة، فلقاء الغيث بالروض لقاء يفيض بالمودة والحب، وهو أشبه بلقاء الصديقين: لقاء يتم في الضباح وآخر في المساء، وكلاهما يحمل إحساس الفرحة والغبطة. كما يحمل بالتالي جواً نفسياً معيناً يخلعه الشاعر على الروض المنتعش نضرة وحيوية.

وكان الطبيعي أن يستمر هذا الجو سائداً في الأبيات كلها، إلا أننا ما نكاد نصل إلى البيت الثالث حتى ندرك سيطرة الصور الشكلية والولع بمجرد العلاقات الجزئية بين المشبه والمشبه به. فصور الظل المنتثر على الروض ذكرت الشاعر بالدموع التي تشاكل الطل هيئة ولوناً، فجاءت صور الدمع المنحدر على خد المشوق؟ وهل تستقيم صورة الدمع على خد المشوق وما تحمله من إيحاءات الحزن واللهفة والحنين والتوجع على الحبيب الغائب مع الصورة العامة التي يريد الشاعر أن يخلعها على الروض كله، وهي فيما يبدو من أبياته صور الروض المنتعش الفرح الذي يهتز طرباً، والتي ترقص

غصونه وتميس كأنها سقيت شراباً؟ ثم هل يتلاءم الإحساس الصادر من صور الروض الذي يرقص من النشوة مع الإحساس الصادر من صورة روض تنتشر فوقه دموع رجل متوجع محزون، ثم ما هذااللّطْم الذي نراه في البيت الأخير؟ وهل يليق بشاعر في مقام كهذا يتحدث عن روعة الروض وانطلاقه، وما في أغصانه من نشوة ورقص أن يصف زهر البنفسج بالأثر الذي يتركه اللطم على الوجه الرقيق؟ وهل يمكن لهذا الأثر مهما كان دقيقاً في إعطاء الصورة التي يريدها لزهرة البنفسج أن يؤدي ما يريده الشاعر بعد أن أوقفنا أمام مشهد امرأة مفجوعة تلطم خديها بيديها؟ ثم كيف تستقيم السعادة التي بعثها الغيث في الروض والنشوة التي سرت في أوصاله عندما شرب من الرحيق المسكر فرقص مع صورة المحزون الذي تبعثه دموع المشتاق المفتقد لحبيبه، أو المرأة المفجوعة التي تلطم الخدين؟ ثم ما الذي عساه أن ينتهي إليه القارىء من إحساس أو من موقف إزاء هذا الروض الذي يصوره الشاعر إذا ما وجد نفسه يضطرب بين مشاعر متباينة وصور متعارضة، بين أبيات ينفصل الواحد منها عن الآخر على هذا النحو المتناقض؟

أليس الهدف الواضح من هذا التصوير هو الولع بالعلاقات الشكلية والتسجيل لمدركات حسية جزئية تقف فيها مهارة الشاعر أو براعته عند عقد المشاكلة والمشابهة بين شيئين يستدعي أحدهما شبيهه إلى الذهن، ثم أليست النتيجة الأخيرة هي ضرب من الصنعة الشكلية التي تهتم بصياغة كل بيت على حدة دون أن يكون لدى الشاعر وعي كامل بالموضوع الذي يصوره، الأمر الذي جعل أبياته كلها تفتقد العاطفة الواحدة التي تصبغ الصور كلها والتي تتعاون على إبراز رؤية الشاعر للروض؟ إن صورة الروض في هذا الشعر الذي بين أيدينا صورة مهزوزة لأنها لم تختلط بروح الشاعر وإنما ظل الروض فيها محتفظاً بوجوده الموضوعي المحدد خارج نطاق

الذات. وهذا هو الذي جعلها تفتقد عنصر الخيال الذي من أهم خصائصه السيطرة الكاملة على الألفاظ والصور بحيث تصبح الظاهرة الطبيعية التي يصورها الشاعر جزءاً لا يتجزأ من ذاته، وحتى لا تكون الصور في القصيدة صوراً مقصودة لذاتها، وحتى لا يسعى الشاعر وراء المجاز أو الاستعارة أو التشبيه من أجل الزخرف أو التنميق. فليست مهمة التشبيه والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن تضيف حقيقة نفسية جديدة، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشيء الذي يصوره.

وبعد، فلعل هذا المثال الذي سقناه آنفاً أن يكون قد أوضح الفرق بين شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم، ولعله أن يكون قد استطاع بعد تحليله أن يحدد الفرق بين نوعين من الشعر أحدهما يجمع لك بين جزئيات باردة جامدة جمعاً تعسفياً خالياً من العاطفة التي تربط بين الأفكار والصور والموضوعات الجزئية داخل القصيدة، وبين شعر يمتزج فيه القلب بالعقل والعاطفة بالإرادة، وتتوحد فيه صور القصيدة وترتبط، وتنشط ملكة الخيال فتتمكن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة. ومن إضفاء موقف عاطفي موحد على العمل الفني كله.

الخيال ووحدة العمل الفني

وهنا نصل في دراستنا إلى الموضوع الثالث من الموضوعات الرئيسية التي تتصل بنظرية الخيال عند كولردج. فقد كان الموضوع الأول كما عرفنا هو موضوع الفرق بين الخيال الأولي والخيال الثانوي، وكان الموضوع الثاني هو موضوع الفرق بين الخيال والتوهم، أما الآن فإننا نريد أن نستوضح قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني.

ويحسن بنا في هذا المجال أن نسترجع كلمات كولردج الخاصة بهذه الوحدة والتي تضمنها تعريفه السابق عن الخيال. يقول كولردج:[١]

«الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر، هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية «الملك لير» لشكسبير. ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها. وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة، منها العاطفي ومنها الهادىء الساكن. ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا تتوافر

(١) كولردج ص ١٥٨.

لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء. إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة.

ولعلنا نستطيع من قراءتنا للنص السابق أن ندرك إلى أي حد ربط كولردج بين ملكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني، فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة الشعر بدون خيال كما لا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة.

والوحدة التي يعنيها كولردج هنا والتي تتضح من كلماته هي وحدة الشعور أو العاطفة أو الإحساس، ولكن ما معنى وحدة الشعور أو الإحساس؟ لعلنا ما نزال نذكر ما قلناه في الفصول السابقة ونحن بصدد حديثنا عن طبيعة الخلق الفني بأن الفن أثر من آثار الخيال.

ولعلنا نذكر أننا أدركنا من هذه الجملة أن كل ما بداخل العمل الفني من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل دخوله في العمل الفني، وأن ينصهر انصهاراً تاماً في ذات الفنان، وأن يصبح بعد عملية الانصهار هذه شيئاً آخر جديداً يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفني شيئاً من صفات الأجزاء الأخرى، ويمنح كل جزء شيئاً من ذاته أو طبيعته فيخلعه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة، ولا تغدو الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة، وإنما يلتحم الفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى. وإذا كان كل عنصر من هذه العناصر سوف يتخلى عن طابعه الأساسي الذي كان له قبل أن يدخل في العمل الفني فإنه سوف يستبقى مع هذا التخلي أثره الكامل. ولكن أثره الكامل هذا لن يكون أثراً مستقلاً بل هو أثر الجزء في الكل وأثر الكل في الجزء.

ولسنا بحاجة إلى أن نعود مرة أخرى إلى التشبيه الذي سقناه سابقاً

عندما نفينا أن تكون للفكرة قيمة بذاتها أو لذاتها، وعندما قلنا إن الفكرة تنحل بكاملها في التصور «كانحلال قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه، وتظل تفعل في كل ذرة من ذراته، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة السكر. وكذلك الفكرة التي اختفت، وأصبحت بكاملها تصوراً لم يعد من الممكن التقاطها في صورة فكرة اللهم إلا إذا استطعنا أن نستخرج قطعة من السكر بعد أن ذابت في كوب الماء. إن الفكرة لم تبق فكرة وإنما هي علاقة لمبدأ الوحدة الذي لم يكتشف بعد ولكنه موجود في الصورة الفنية»[١].

وما يقال عن الفكرة هنا يقال عن سائر أجزاء العمل الفني، فلا يقتصر القول في تحكم الكل في قيمة الجزء على الفكرة وحدها بل يتجاوزها إلى غيرها إلى كل شيء يمثل جزءاً في العمل الفني، يتجاوزها إلى الألفاظ، والصور، والمفاهيم العقلية، والموضوع أياً كان نوعه سياسة أو اجتماعاً أو أخلاقاً. والموسيقى سواء أكانت موسيقى الوزن أو الإيقاع أو الكلمات وأصواتها أو نبرات الانفعال.

ولكن بقي أن نتساءل لماذا حرص كولردج عند تعريفه للوحدة بأن يجعلها وحدة الإحساس أو الصورة؟ فقد قال «إن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر». لماذا اختار كولردج الإحساس والصورة من دون سائر أجزاء العمل الفني؟ لماذا لم يقل وحدة الموضوع أو الفكرة أو الموسيقى مثلاً، ولماذا كانت وحدة الإحساس والصورة عنده هي التي تمثل الوحدة العضوية في العمل الفني؟ والإجابة على هذا في بساطة هي أن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته

(١) الجمل في فلسفة الفن ص ٤٤، ٤٤.

الخيالية، ولن تخلو صورة خيالية من العاطفة، ولأن التجربة الشعورية هي التي تمنح الفن وحدته. ومع ذلك فقد أجابنا كروتشه على هذه الأسئلة إجابة شافية بقوله:

« إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدس أن يكون حدساً حقاً إلا لأنه يمثل العاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس. إن العاطفة، لا الفكرة، هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية: تشوف محصور في دائرة تصور: ذلكم هو الفن. وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور: ولا يكون التصور إلا بالتشوف وما نعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية، وذلك هو ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة. وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة، نراها تتنضد بعضها فوق بعض، أو يختلط بعضها ببعض، أو تكون أشبه بسديم مضطرب، ثم نرى المؤلف ينظمها في وحدة معينة، فيستعمل لهذا الغرض تصمياً مخبأ، أو فكرة مجردة، أو انفعالاً عاطفياً خارجاً عن نطاق الفن، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا، لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية، ولا تنشأ عن باعث بالذات، وإنما هي تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب. وليت شعري ما عسى أن يكون من شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر! ما عسى أن يكون من شخصية تنزع من جوها وشخصياتها المحيطة بها لتنتقل إلى جو آخر! لا أبلغ في هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدات الدرامية التي كانت في أول الأمر قاعدتي الزمان والمكان الخارجتين ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة « الفعل » ثم انتهت أخيراً

إلى حدة « الاهتمام » الذي يستثير فكر الشاعر. أي المثل الأعلى الذي يحرك نفسه، ولا أبلغ في هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التي تسفر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيقيين، إذ تؤدي إلى أفكار الفن الذي يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة، أو الفن الذي يستعين بالوضوح السطحي والخطط الصحيح في الظاهر، والتعبير الدقيق في الظاهر، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفني والعاطفة الملهمة التي تنبع منها الآثار الفنية. هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الإنجليز. وقد أصبحت اليوم في عداد الأفكار الدارجة هي أن « كل الفنون تقترب من الموسيقى ». والأصح أن نقول: « كل الفنون موسيقى » إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية. مستبعدين الصور التي تبنى بناء آلياً أو ترسف في أثقال الواقعية. وهناك فكرة أخرى، لا تقل عن هذه شهرة. ترجع إلى شبه فيلسوف سويسري، وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوئه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامية. هي أن « كل منظر حالة نفسية » وتلك حقيقة لا شك فيها. لا لأن المنظر منظر بل لأن المنظر من الفن ».

فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً. ليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس. وإنما هي مرادف له. هي إحدى المرادفات الكثيرة التي ذكرتها والتي تفيد جميعاً معنى الحدس. ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة دائماً مجموعة من الصور، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس هناك أفكار ذرات) أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسماً حياً، وينطوي لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحي نفسه، وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو في سبيل أية غاية عملية أخرى، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم

تبدلك، لكونها عملية جسماً حياً بل جسماً آلياً». أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظ الغائية في صورة النعت من قيمة، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف»[1]

لقد استطاع كروتشه بحق أن يكشف في هذه الصفحات عن جملة حقائق بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الوحدة العضوية في العمل الفني. وقد استطاع تعريفه المشهور للفن بأنه حدس، وشرحه لهذا التعريف أن يعين القارىء على إدراك الأساس الذي يبنى عليه الفن عامة، يعيننا على إدراك العلاقة بين الصورة والإحساس وبين وحدة العمل الفني. فإذا كان الفن حدساً فالحدس لا يمكن أن يتفجر إلا بالعاطفة، والعاطفة وحدها لا الفكرة هي التي تضفي عليه ما في الرمز من خفة هوائية. وأن الصورة الخيالية لا تكون صورة كاملة ولا تستطيع أن تقوم بدورها في العمل الفني إلا بما تتضمنه من حالة نفسية. وفي هذه العبارة جماع الأمر كله فهي:

أولاً: تحدد لنا أن الوحدة الحية لا ترجع إلى التركيب العقلي أو المنطقي أو الفكري، لأن الفن ليس تركيباً عقلياً وإنما هو تركيب فني، تركيب العاطفة والصورة في الحدس، أو بمعنى آخر لا يوجد فن إلا بهذه التركيبة السحرية التي هي أثر من آثار الحدس والخيال والتي لا تنهض إلا على أساس من عاطفة وصورة.

ثانياً: إن إرتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هو ارتباط حي ناشىء عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين، فليست الصورة في العمل الفني مقصودة لذاتها، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى، كما أنها ليست هذا الجانب العملي من الفكر الذي يحب ويكره، ويرغب في الشيء أو ينفر منه»، وإنما العاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠

عليها الفنان ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور والصورة هي الصورة المحسوس بها.

من أجل هذا قال كروتشه:

«إن الفن هو تركيب فني نستطيع أن نقول بصدده إن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة»[١].

بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج في تعريفه للخيال الصورة مرادفة للإحساس، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على القصيدة أو على أي عمل فني هو المحقق للوحدة. ولماذا كانت الصورة أو الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفني هي التي تنتسب إليها الوحدة، وأن ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي ينتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموسيقاها بلون واحد نابع من موقف نفسي يعانيه الشاعر لحظة انطلاقه بالعمل الفني.

وإذا كانت طبيعة الفن وماهيته تقتضيان كما شرحنا أن تكون الوحدة العضوية هي وحدة صور أو وحدة إحساس فيكون من حق النقد أن يفرق بين ما يسمى بوحدة الموضوع أو الوحدة المنطقية وما يسمى بالوحدة الفنية أو الوحدة العضوية.

ولقد استطاع الدكتور محمد مصطفى بدوي أن يفرق بين هذه الوحدات، وأن يكشف عن قيمة كل منها بالقياس إلى العمل الفني في كتابه «دراسات في الشعر والمسرح» ومن خلال مقالاته عن الوحدة العضوية وشعر التقرير وبالإيحاء فقال:

---

(١) المرجع السابق ص ٥٥.

«إن للوحدة معاني عدة فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوي أي أن الذي يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط. وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث (سواء أكان الموضوع إنساناً أم غير إنسان) بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات. وهناك الوحدة المنطقية فتقول إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتئمة ولا تناقض بينها. وهناك أيضاً الوحدة الشعرية (أو الفنية).

ولما كانت وحدة المتكلم تتحقق دائماً في كل ما يلفظ به المرء في حياته اليومية، لأن كلامه كله صادر عن شخص واحد فإن هذا يوضح لنا كيف أن استعمالنا للفظة الوحدة بهذا المعنى في النقد استعمال غامض عام أكثر مما ينبغي لن يقدمنا أو يؤخرنا في شيء. ولهذا فلن يفيدنا في قليل أو كثير كون القصيدة تتحقق فيها وحدة المتكلم.

أما عن وحدة الموضوع فلا يمكننا في الحقيقة أن نتحدث عن وجودها في هذه القصيدة (معلقة لبيد) إلا بقدر كبير من التجاوز والتهاون إذ يفرق شاعرنا في الاستطراد، وينتقل في كثير من الأحيان من موضوع إلى آخر حسب قانون تداعي المعاني وحده، ويخرج من حديث إلى حديث مستهلاً كلامه بلفظ «بل» ولهذا بالطبع دلالته. ولو افترضنا جدلاً وجود وحدة الموضوع بمعنى أن الشاعر يتحدث هنا عن ذاته وعن تجاربه المحسوسة المباشرة المتعددة فما قيمة هذه الوحدة؟ إننا لا زلنا نذكر كلمات أرسطو في كتابه الشعر (الفصل الثامن): «لا تنتج الوحدة كما يظن البعض، من كون القصيدة تدور حول بطل واحد. إذ أن كثيراً جداً مما يحدث للفرد الواحد لا يكون وحدة على الإطلاق، وبالمثل يقوم الفرد بأعمال عدة لا يمكن الجمع بينها بحيث يتكون لدينا عمل موحد، ولذا يبدو أن أولئك الشعراء الذين كتبوا قصائد ستتحقق فيها الوحدة لكون هرقل مثلاً فرداً واحداً. أما هوميروس فقد فاق الشعراء جميعاً في هذه اللفظة كما فاقهم في شيء آخر.

لقد أدرك هذه الحقيقة سواء عن طريق الحدس والغريزة أو عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعراء.

أما الوحدة المنطقية فلا نستطيع أن نجعل منها مقياساً نقيس به الشعر ونحدد به قيمته، فهي ليست مقصورة على الشعراء وإنما يفترض وجودها في كل عرض منطقي سليم، وكما أن المعنى « المنطقي » للقصيدة جزء ضئيل من « معنى » القصيدة كلها، كذلك ليست الوحدة المنطقية إلا جزءاً ضئيلاً من الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع. إن الشاعر أحياناً قد يضحي بهذه الوحدة المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جزءاً من تجربته على مستوى شعوري لا يستطيع أن يبلغه المنطق...

ما طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحي؟ هل هي وحدة نامية تنبع من مبدأ باطن الكائن، من مبدأ الإفراد أو مبدأ التشخيص كما سماه فلاسفة العرب- إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً من فلسفة العصور الوسطى في هذا المجال. أي أن المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن غيره فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحي المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه، فنحن لا ندرك جزئيات الكائن على الفرد وإنما ندرك الكائن الحي إدراكاً كلياً مباشراً. فلا تنبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلاً من أنفها ثم من لون شعرها على انفراد، وإنما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكونة كلا لا يمكن تحليله إلا على وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص. وتجربتنا المباشرة للشخص الحي، تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يلون نواحي الشخصية جميعاً.

وبالمثل ففي القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ عناصرها بلون واحد، والذي ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذراً وساقاً أغصاناً وأوراقاً. ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط

الجذر والساق والأغصان والأوراق. فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقه غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم بأدائها عنصر آخر، بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد، وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارىء.

ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريباً، ولكل تعبير مجازي وتشبيه واستعارة في القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلاً. وكما يرى القارىء ليست هذه العلاقة علاقة منطقية، وإنما هي علاقة حية أولاً، إذ ينساب في الصور، المعينة نفس الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور وتنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من الأغصان. أما إذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضاً لأجل التنميق والتزويق مثلاً (كما هي الحال في «المحسنات البديعية» عادة، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به) فإنها تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة نلصقها على الغصن العاري لكي يبدو الغصن للناظر كما لو كان مورقاً»[1].

وهذا النص، فوق أنه استطاع أن يوضح الفرق بين وحدة المتكلم ووحدة الموضوع والوحدة المنطقية وبين الوحدة العضوية أو الوحدة الفنية التي هي موضوع دراستنا، والتي ترجع إليها القيمة الحقيقية للشعر أو للقصيدة. فإنه قد أبان عن بعض الحقائق الهامة التي أشرنا إليها من قبل، والتي يجدر بنا أن نعيد تأكيدها وتقريرها مرة أخرى والتي تتلخص في الآتي:

---

(١) دراسات في الشعر والمسرح ٤، ٥، ٦، ٧.

أولاً: إن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد في سائر العمل الفني هو أساس الوحدة العضوية فيه:

ثانياً: إن الترابط المنطقي لأجزاء القصيدة، وتتابع أبياتها تتابعاً مقنعاً شيء لا يقدم أو يؤخر في قيمة القصيدة الفنية، وأن التسلسل المنطقي لا يمكن أن يحل محل التتابع أو التسلسل الفني للقصيدة ولا يغنى عنه، والأولى والأقرب إلى طبيعة العمل الفني أن يقوم الإقناع الفني فيه مقام الإقناع المنطقي. ولن يتحقق ذلك إلا عن طريق الإيحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم.

ثالثاً: إن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيراً عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها. وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة. ومعنى هذا أن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر، والتي يصدر فيها عن عمل فني ليست إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية. ولن يتأتى لهذه الصورة الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تآزرت جميعها في نقل التجربة نقلاً أميناً. ومن ثم فقد وجب أن يسري فيها جميعها نفس الإحساس، ومن هنا جاءت هيمنة الصورة أو الإحساس على العمل الفني كله. ومن هنا أيضاً لزم أن تكون الصورة وعاء للإحساس.

رابعاً: إن الصورة في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد أن تكون صورة إيحائية، وألا تكون صوراً تجريدية أو برهانية عقلية، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التطور الذي يرمز إليها، فقد سبق أن أشرنا بأن الفكرة لا بد أن تنحل بكاملها في التصور. ومن هنا يجب أن نفرق بين نوعين من الصور: صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها، مهمتها

عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبه به وتقف إثارتها عند أوجه الشبه، ويقف مدلول كلماتها عند المعنى الحرفي لها، ولا تتجاوز التصريح إلى الإيحاء. وصور أخرى إيحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة في الهيئة أو الحجم أو اللون. وإنما تتجاوز هذا فتربط هذا التشابه بالشعور العام السائد والمسيطر على الشاعر، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلاً عضوياً حياً. وعندما نصف الصور الإيحائية إنما نعني قبل كل شيء أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها، فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتها من الصور. وأنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهري أو عند مجرد التقرير والوصف كما هو الحال مثلاً في بيت السري الرَّفاء الذي يصور فيه الهلال وهو يتراءى وسط سماء صافية بنون مرسومة بماء الفضة على صحيفة زرقاء.

وكَـأنَّ الهـلالَ نُونُ لُجَيْن رُسِمَـتْ في صَحِيفَةِ زرْقَـاءِ

فإن مثل هذه الصورة هي من قبيل الوصف التقريري الذي تقف فيه الكلمات عند مدلولها الحرفي المباشر لا تتجاوزه إلى أبعاد أخرى. كما أنها مستقلة يكتفي فيها الشاعر بما عقده من علاقات جزئية بين طرفي التشبيه. ومن ثم فهي صورة ذات أبعاد محدودة، وكل ما بها من علاقات مصدرها التوازن والتكافؤ. فالهلال نون من الفضة والسماء صحيفة زرقاء. هذا كل ما في الأمر: مجرد تفكير عقلي صرف خال من العاطفة. ومن هنا تقف قيمة الصورة التقريرية عند التشبيه الحسي أو عند مجرد الجمع بين صفات حية تربط بين المشبه والمشبه به. مثل هذه الصورة صورة وصفية مقصودة لذاتها ومفروضة على القصيدة فرضاً من أجل التزويق أو التنميق. أما الصور

الإيحائية فهي على النقيض من ذلك تنبع طبيعية وتصدر من صميم التجربة التي يكون الشاعر واقعاً تحت تأثيرها، وتمثل جزءاً لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسية والشعورية، وتعتبر جزءاً لا يتجزأ من الكل.

خامساً: إن فهم التجربة، وإدراك القيمة الفنية للقصيدة لا يمكن أن يتم للناقد أو الدارس إلا بعد دراسة صور القصيدة مجتمعة وتتبع العلاقات الحية التي تنشأ بين أجزائها، وذلك لأن في الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي يكمن روح الشعر، وفيها تستقر رؤية الشاعر للموقف الذي يصوره.

سادساً: لا يكفي في القصيدة ذات الوحدة العضوية أن تقف عند الدراسة السطحية لأبياتها أو صورها، كما لا يكفي في فهم القصيدة والكشف عن قيمتها الحقيقية أن تقف عند حدود الكشف عن المعنى الظاهري لها فمع وجود المعنى الظاهري لا بد من الغوص وراء القوى الإيحائية للقصيدة، وتتبع ما يكمن وراء صورها وكلماتها وأنغامها من رموز تعبر عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية، والبحث عن الخيط العاطفي المتصل الذي يربط بين أجزاء العمل الفني كله والذي يخلعه الشاعر على الكل.

يتضح لنا من كل ما سبق أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة، هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني. ومعنى هذا أن الصور في داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد التجربة أو اللحظة الشعورية التي يعانيها الفنان، والطبيعي أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته وموسيقاه وصوره. ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة الفنية ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية. وأننا عندما نذكر

هذه العبارات، « الوحدة العضوية » أو « الوحدة الفنية » أو « الوحدة الشعورية » إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله، وأن الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس، وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك العاطفة أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو للموقف الذي يعبر عنه.

الوحدة العضوية في المسرحية:

مر بنا في التعريف السابق الذي عرضه كولردج للخيال أن هيمنة الصورة أو الإحساس أمر لا يتصل بالقصيدة وحدها دون سائر الأعمال الفنية، وليس أدل على ذلك من أنه عندما ذكر أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر، أستشهد بمسرحية من مسرحيات شكسبير هي مسرحية الملك لير فقال. « هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية الملك لير لشكسبير، ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعبة ذاتها.

وهذه حقيقة لا يخالجنا فيها شك، فالوحدة العضوية لا تتصل بفن من فنون الأدب دون الفن الآخر، وليست مقصورة على نوع معين منه، كما أن تحققها لا يرتبط بطول العمل الفني أو قصره، فالمفروض أن تتحقق في القصيدة بغض النظر عن طولها أو قصرها. والمفروض كذلك أن تتحقق في سائر الألوان الأدبية المختلفة مهما طالت أجزاؤها أو تنوعت اتجاهاتها.

وقد يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن

أو يسير بالقياس إلى القصيدة لأنها محددة الطول، ولأن تتبع الصور المجازية في القصيدة أمر أيسر منالاً من تتبعها في المسرحية. والمسرحية بطبيعة تكوينها تتألف من فصول وأحداث تتعاقب، وشخوص تتصارع. وأن الوحدة في عمل كالمسرحية قد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتناسق الأجزاء حتى تؤلف موضوعاً واحداً، وأن كل جزء في هذا الموضوع يتطلب الارتباط بما يليه حتى ينتهي إلى الخاتمة المنطقية التي يقتضيها تسلسل المواقف والأحداث. وأن هذا التسلسل إنما يسري وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز للخاتمة أن تتناقض مع المقدمات. فكل خاتمة إنما هي ضرورة حتمية وطبيعية لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلت وتعاقبت لتؤدي هذه النتيجة دون سواها.

ومن هنا قد ينصرف الذهن عند تتبع الوحدة العضوية في المسرحية إلى مجرد تتبع الحكاية وتفاصيلها وأجزائها، وقد يعزو بعض النقاد وحدة المسرحية وجودتها إلى هذا التتابع المنطقي للقصة دون النظر إلى التتابع الفني عن طريق الإيحاء بالصورة والخيال. وعندئذ يخطىء النقد سبيله لأننا كما سبق أن قررنا لا يمكننا أن نحل الإقناع المنطقي محل الإقناع الفني، فنحن مع اعترافنا بأن تسلسل أجزاء الموضوع الواحد وارتباط كل جزء منه بالأجزاء الباقية في المسرحية أمر ضروري، ومع إيماننا بأن القصة الناجحة لا بد أن تتوالى فيها الأحداث ويشد كل حدث فيها من أزر الأحداث الأخرى حتى تبلغ نهايه تتفق وطبيعة الحياة، ولا تخرج عن المألوف، فإننا مع ذلك لا نرى أن الوحدة المسرحية تقف عند حدود هذا الترابط في الموضوع أو الحدث وحده. وإلا لتساوت أحداث المسرحية مع أحداث التاريخ، ولكان عمل الكاتب المسرحي مجرد سرد أحداث تتوالى في منطق وتتفق مع أحداث الحياة ومواقفها، ولكان حكمنا على العمل الفني يتساوى مع حكمنا على عمل المؤرخ أو كاتب التاريخ، ولكانت

عبقرية القصاص أو مؤلف المسرحية تنحصر في براعته في ضم أجزاء الحكاية بعضها إلى بعض في حلقات متتابعة متجانسة.

حقيقة أن طبيعة المسرحية تختلف عن طبيعة القصيدة الغنائية، وأن كل فن من فنون الأدب له طاقته وخامته وأصوله، وأن ما يشترط في القصة قد لا يشترط في المسرحية والعكس صحيح، فالمسرحية حكاية يقوم على أدائها ممثلون من البشر، فلا بد أن تكون أحداث هذه الحكاية مما يتفق وطاقة الإنسان الذي يقوم بالأداء، فلا يجوز أن تكون الأعمال التي تتضمنها المسرحية أعمالاً خارقة أو غير عادية أو ليست في متناول البشر. كذلك من شروط الحكاية أن تكون خاتمتها مستنتجة من أحداثها، وألا يكون فيها أحداث مقحمة أو زائدة أو غير متصلة بخيط الفعل الرئيسي في المسرحية، فلا يجوز للمسرحية أن تستخدم من الأحداث ما لا يمت للحدث الرئيسي بصلة، كما ينبغي للأحداث أن تكون في خدمة الأشخاص، أو بمعنى آخر كاشفة عن معدن الشخصية، وعما ينطوي عليه من صراع أو ما تتسم به من ملامح وسمات.

كذلك للمسرحية لغة تختلف عن لغة القصيدة، ولغة القصة المروية. فإذا كانت القصة المروية تتناول الأحداث بحرية أكثر فتقف في الفعل الإنساني عند جزئياته وسوابقه ولواحقه، وتهتم بالتفاصيل فتعرضها علينا في دقة وأمانة، فإن المسرحية محدودة بزمن خاص وبلغة خاصة هي الحوار الذي يجري بين الممثلين. وللحوار خصائصه التي تتسم بالإيجاز والإحكام والقدرة على اختيار كلمات وجمل قادرة على الإثارة. كما أنها لا تختار من الأحداث أو من الأفعال الإنسانية إلا جانبها المثير والقادر على تجسيد الموقف.

من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية تختلف عن وحدة القصيدة في أن عليها التزامات تختلف عن الالتزامات المفروضة على القصيدة: فعضوية

المسرحية مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفني فهي تراعى كل شروط الفن المسرحي من أحداث وحوار وممثل وجمهور وزمن محدود بثلاث ساعات، وأنها ذات أجزاء لا ينبغي لكل جزء منها من مكانه أو يقطع وإلا انفرط عقد الكل وتزعزع البناء من أساسه.

من أجل هذا قال أرسطو: «يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل»[1]. ومن أجل هذا يقول أرسطو أيضاً في الفرق بين رواية التاريخ وبين رواية المأساة:

«إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي» بينما التاريخ يروي الجزئي. وأعني (بالكلي) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة، وإلى هذا التصوير يرمي الشعر، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص»[2].

وإذا كان أرسطو قد قرر أن الفعل في المأساة غير الفعل في التاريخ،

---

(١) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦.

(٢) المرجع السابق ص ٢٧.

فليس يقرر ذلك على سبيل التفرقة الشكلية بين الفن والتاريخ، وإنما يريد بذلك أن يشير إلى أن الرواية في العمل الفني مرتبطة بذات الفنان وخياله وقدرته على التصوير والإيحاء، وهي وإن شابهت الواقع، أو استمدت أصولها مما يقع في الحياة ليست الواقع التاريخي كما أنها ليست مجرد حدث مادي. ولهذا الكلام مدلوله المتصل بموضوع وحدة العمل الفني وارتباطها بالقوى الخالقة عند الفنان. وواضح كذلك من كلام أرسطو عن وحدة المأساة أنه يضع في اعتباره كل ما يتصل بطبيعة المأساة من حيث أنها « حكاية درامية تدور حول فعل واحد تام كله له بداية ووسط ونهاية، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به »[1].

وعلى الرغم من أن أرسطو قد تحدث عن وحدة الفعل وذكر في إيجاز ما يتصل بطبيعة المأساة وشروطها فهو لم ينس الإشارة إلى الوحدة العضوية ولم يهمل التنبيه إلى ارتباط الأجزاء وتماسكها بشكل عضوي حي. على أن هذا الشكل العضوي الحي لا يحدده الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ترابط الأجزاء فحسب، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة كاتب المسرحية على صهر كل هذه الأجزاء وربط جميع هذه العناصر في عمل واحد له غاية واحدة وهدف واحد، تعمل العناصر كلها وتتعاون على إبرازه.

والصورة المجازية المنتشرة في ثنايا المسرحية، ودراسة كل ما يتصل بإيحاءات الألفاظ الرمزية فيها وما عسى أن تشتمل عليه من أساطير أو رموز أو وسائل للتعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهري، واكتشاف الخيط الذي يصل بين هذه الرموز هو في الحقيقة مفتاحنا إلى إدراك ما تنطوي عليه حقيقة العمل الفني كله. ولا يخفي على أحد أن هذه الصور

---

(١) المرجع السابق ص ٦٥.

داخل المسرحية ما هي إلا تجسيد للموقف الدرامي أو للمعنى الجوهري الذي تدور حوله المسرحية كلها.

ومن ثم فإن كل ما يقال في المسرحية من أنها حكاية درامية تتطور وتتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يعفيها من أنها عمل فني أولاً وقبل كل شيء، وأن الفن تصوير، وأن وسيلتنا في هذا التصوير هي قوي الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى، سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما يرى في حوارها من رموز وفي أنغامها وموسيقاها من مشاعر وانفعالات. ولم يهمل ارسطو الإشارة إلى هذا الجانب الجوهري الأساسي في دراسته للمأساة فقد أشار إلى أن القيمة النهائية هي في قدرة الشاعر على التصوير، وأن الخطأ الذي يرجع إلى شيء عرضي في المأساة أمر قد يغتفر أما الخطأ الذي يقع في الفن فأمر لا يغتفر.

يقول أرسطو:

«لما كان الشاعر محاكياً، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون وهو إنما يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة والمجاز. وكثيراً من التبديلات اللغوية التي أجزناها للشعراء.

ويضاف إلى هذا أن معيار التقويم ليس واحداً في السياسة وفي الشعر، ولا في سائر العلوم وفي الشعر. ففي فن الشعر، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ: الخطأ في الشعر نفسه، والخطأ المرضي. فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور، ولم يفلح لعجزه كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر

نفسها، أما إذا كان لأنه تصوره تصوراً فاسداً، بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمنيين إلى الامام في وقت واحد، أو إذا كان خطأه راجعاً إلى علم خاص، كالطب مثلاً أو أي علم آخر، أو إذا أدخل في الشعر أموراً مستحيلة على أي وجه من الوجوه، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها... فإن وجد في الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغتنا الغاية الحقيقية من الفن (لأن هذه الغاية قد بانت)... كذلك يجب أن ننظر إلى أي الطائفتين ينتسب الخطأ: طائفة الأخطاء التي ترجع إلى الفن، أو طائفة الأخطاء التي ترجع إلى شيء آخر عرضي: لأن الخطأ في عدم معرفة أن الأروية[1] ليس لها قرون أقل من الخطأ في تصويرها تصويراً رديئاً. وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الانطباق على الواقع والحقيقة، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول بأن الشاعر إنما صور الأشياء كما يجب أن تكون»[2].

وهكذا ترى من النص السابق أن أرسطو بعد أن تكلم عن حقيقة المأساة وطبيعتها وعن أجزائها ووظيفتها عاد بعد هذا كله فأبان أن الفن هو الغاية وأن الخطأ في رواية الحدث أو النبأ أو الجهل بأشياء قد يغتفر الشاعر، أما خطأه الفني فلا يغتفر له. كما كشف كلام أرسطو أيضاً عن أهمية المجاز والدلالات اللغوية، وأنها وسيلتنا إلى التصوير الفني كما أنها وسيلتنا كذلك إلى بلوغ الغاية التي ننشدها من العمل كله.

من كل ما سبق نستطيع أن ندرك أن المسرحية برغم طولها وتعدد عناصرها وتعقد فنها لا تتحقق وحدتها الفنية إلا بالصورة الإيحائية وما

---

(١) الأروية (بضم الهمزة وكسرها): أنثى الوعول، والجمع (من ٣ إلى ١٠) أراوي، وأروى الكثير.

(٢) فن الشعر لأرسطو ص ٧٢، ٧٣.

تنطوي عليه من إحساس. ففي المسرحية كما في القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التي تنتشر وتسود العمل الفني كله والتي من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ الإحساس العام أو الحقيقة الكلية التي يهدف إليها كاتب المسرحية.

وفي هذا يقول الدكتور مصطفى بدوي:

« إن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمل الفني أو قصره، كما أنها ليست مقصورة على ضرب معين من ضروب الشعر. بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر في المسرحية الشعرية على طولها، إذ نجدها في معظم تراجيديات شكسبير الكبرى. فغالباً ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تسود المسرحية بأسرها. هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الجوهري الذي تدور حوله المسرحية. ففي مسرحية « هملت » مثلاً نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام وهي تعبر عن المرض الذي أصاب نفس هملت، والعلة التي نزلت بالمملكة بمقتل أبيه. وفي « ماكبث » فضلاً عن صور الظلام والدماء التي تغلب على المسرحية، نلاحظ صورة معينة تتردد في التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعي الانتباه حقاً، وهي صورة رجل يرتدي ثياباً ليست ملكه فهي فضفاضة واسعة لا تلائمه. وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ماكبث نفسه الذي اختلس العرش من مليكه بعد قتله ولم يكن كفئاً له. أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التي تفترس غيرها وهي صور تعبر عن طبيعة الشر الذي يسود عالم المسرحية، وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه، وتعكس ناموس الغابة التي يتميز به مجتمعها، وهكذا ففي كل هذه المسرحيات جو خيالي خاص ينبع من شخصياتها على نحو طبيعي، وعالم شعري محدد تتحرك فيه كما

تتحرك في عالمنا الطبيعي، ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية. وإذا كان لهذه الظاهرة أي معنى فهي تدل على أن كلاً من هذه التراجيديات كائن عضوي حي ينتشر في جميع أطرافه نفس الانفعال، أو تلونه نفس الرؤية الشعرية بحيث أننا يمكننا أن نتبينها حتى في أضأل عناصرها وأدقها، ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصورة اللفظية المفردة »[١].

وليس غريباً أن تكون اللغة والصورة هي المحور الذي تقوم عليه دراسة المسرحية فعلى الحوار في المسرحية يقع أكبر العبء. فمن الحوار نستطيع أن نلمس القصة وأن نتعرف على الشخصيات، وأن نتعمق الطبائع الإنسانية ونكشف عن حقيقتها، وإذا كان الحوار هو الذي يرسم الحوادث ويلون المواقف ويعتمد عليه في تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس فهو كذلك الذي يعمل على خلق الجو العام الذي يسود المسرحية كلها، على أن خلق هذا الجو العام ليس من الأمور التي يستطيعها كل كاتب، فإن خلق هذا الجو يحتاج إلى حوار من نوع خاص: حوار يستطيع بما يحتوي عليه من عناصر الإيحاء والرمز والصورة أن يكون كالشعر تماماً أو كالموسيقى قادراً على أن يحمل إلى النفس الفكرة والصورة والمعنى فوق قدرته على الرواية والإثارة والتلوين.

من أجل هذا كان ناقد المسرحية الذي يريد أن يصل فيها إلى دراسة أصيلة وجادة محتاجاً أن يتتبع حوارها ولغتها، ويكشف عما عساه ينطوي وراء هذه اللغة من جو شعري عام على نحو ما فعل برناردنوكس في تحليله لمأساة صوفوكليس « اوديب في كولونا »[٢]. ومن يقرأ هذا التحليل

---

(١) دراسات في الشعر والمسرح ص ١٩، ٢٠.

(٢) اقرأ هذا التحليل في كتاب دراسات في أدب المسرح للمؤلف.

يستطيع أن يدرك إلى أي حد كان تتبع الحوار وما ينطوي عليه من صور واستعارات وتشبيهات، وما يرسم لنا من مواقف، وما يكشف عن نفسيات هو وسيلته في دراسته لشخصية هذا النموذج الفذ من الإنسان، وفي رؤية حقائق كثيرة متصلة بالصورة العامة أو المغزى العام، ومن ثم بالأثر الكلي الموحد الذي تنتهي إليه المأساة. ولعلنا نستطيع بعد هذا العرض الموجز للوحدة العضوية في المسرحية أن ندرك أنها لا تقوم على وحدة أجزاء الحكاية أو الخرافة، وترتيب هذه الأجزاء، وإنما تقوم على جملة عناصر يجب تتبعها: منها ما هو ظاهر كأجزاء الحكاية والمواقف والشخصيات، ومنها ما هو خفي ويحتاج إلى تعمق ودراسة الجو الشعري الخاص الذي يضفيه الفنان على الكل، والذي يقوم فيه الحوار واللغة وما ينطويان عليه من صورة بالعبء الأكبر. ومن ثم كان موقفنا في تحقيق الوحدة العضوية في المسرحية لا يختلف في هذه الناحية الأخيرة عن موقفنا في تتبعه للقصيدة، فالناقد لكل منهما بحاجة إلى تتبع المشاعر التي يثيرها موضوع واحد والوقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفني.

التذوق الفني والحكم

لما كان من المسلم به أن الأثر الفني إنما يتدرج من حيث القيم الجمالية فإنه لا مناص لنا من أن نحاول معرفة مكان هذا الأثر الفني من درج القيم، لكن هذا الدرج ليس له دقة درج القيم والموازين: ومن هنا نشأت الصعوبات التي لا بد من مواجهتها إذا صح لنا أن نتعرض للنص الأدُبي أو الأثر الفني بالتقويم والتقدير. الصعوبة ناشئة من أن هناك تنوعاً في تقديراتنا للفن وهذا التنوع لا بد من التسليم به إذا أدركنا ما للفن من مفارقات هي شرط لازم كما قلنا من قبل لامتيازه وأصالته وتنوعه. فليس من شك في أن لكل من دانتي وشكسبير وصوفو كليس وجيته مكاناً معيناً في سلم القيم هذا، وليس من شك في أننا حين نضع كل واحد من هؤلاء في مكانه الخاص من هذا السلم إنما نستند في ذلك إلى أسانيد، إن لم تكن لها دقة الأرقام العلمية فليس ينبغي أن يكون فيها سعة التفاوت. وفي عبارة أخرى إن الجدل في القيم الجمالية قائم؛ ولكنه لا ينبغي أن يكون إلا بدرجات متقاربة حتى يصبح من الممكن أن يتحقق الميزان الدقيق في النقد. وأن يترقى الذوق عند طائفة من الناس فيتفقوا على تفضيل أثر على أثر أو شاعر على شاعر وذلك لا يكون إلاّ عندما يستوي الأثر الفني فيصبح ذا قيمة عامة، ويشتمل على عناصر مشتركة بين المثقفين وأصحاب الذوق. ولكن كيف يمكن أن يترقى الذوق حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على الأثر الفني؟ وكيف نثق في هذا الذوق ونعتمد عليه كميزان دقيق يزن الآثار الفنية فيعدل في الحكم عليها وتصدق أحكامه عند الناس.

لقد قلنا إن الصعوبة في تقويم الأثر الفني راجع إلى التنوع في تقديراتنا، وإلى الخوف من أن يترك زمام الأمر إلى الذوق الشخصي فتنحرف الأحكام تبعاً للتأثر الشخصي وانحرافات الأهواء ومن هذا الخوف الباطل نشأت محاولات خطيرة من النقاد تريد أن تخضع النقد للمذاهب العلمية الموضوعية التي تحاول وضع قوانين عامة للأدب، وترمي إلى تطبيق هذه القوانين على الآثار الفنية. فما صلح مع هذه القوانين كان جيداً وما تعارض معها كان رديئاً. مثل هذه المحاولات الخطيرة التي تتنافى أصلاً وموضوع الفن، قد نشأت من الخوف الذي يتوهمه بعض النقاد من تحكم الذوق، غير أن مخاوف هؤلاء وهم مردود. فإن الذوق الذي نتحدث عنه والذي لا مفر منه في الحكم على أثر فني، إنما هو الذوق الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى الدربة والمران والتثقيف، وأولى بهؤلاء الذين يحرصون على روح العلم ومناهجه الدقيقة أن يسلموا بالحقيقة العلمية الثابتة وهي أن منهج دراسة كل علم من العلوم إنما يستمد أصوله من موضوعات هذه العلوم، وما دمنا قد سلمنا بأن الفن موضوع غير دقيق بطبيعته، أي ليس له دقة العلم وموضوعيته، وأن جانب الفردية متوافر فيه بل شرط أساسي لامتيازه، فيكون من البديهي أن نسلم بذلك في منهج دراسة الفن نفسه. يجب أن نعترف صراحة بهذا الجانب التأثري في الفن، ونعمل حسابه عند الحكم على الأثر الفني وتقدير قيمته. يجب ألاّ نتردد في الاعتراف بالعنصر الشخصي في الفن، وأن نعرف كيف نستخدمه وأن نكون صادقين مع أنفسنا كما كان صادقاً مع نفسه «لانسون» عندما وضع منهج البحث في دراسة الأدب فقال: «إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقاً لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمشياً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثرية Impressionism في دراستنا وتنظيم الدور الذي تلعبه فيها، وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعة لا يمحوها، فإن هذا

العنصر الشخصي الذي نحاول تنحيته سيتسلل في خبث إلى أعمالنا، ويعمل غير خاضع لقاعدة. وما دامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه في ذلك صراحة، ولكن لنقصره مع ذلك في عزم. ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه، ونقدره، ونراجعه، ونحده. وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه. ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة[1].

فالذوق في مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قيامه، على أن يكون الذوق الذي تربي وقويت أسانيده، ولقد أدرك نقاد العرب هذه الحقيقة، فقال ابن سلام الجمحي في طبقات الشعراء[2]: « قال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، فقال إذا أخذت أنت درهماً فاستحسنته، فقال لك الصراف إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له؟ » وهنا يدرك ابن سلام حقيقتين أساسيتين من حقائق النقد الأدبي وهما أولاً اعترافه بمبدأ التذوق والتأثر. والثاني الحد من هذه التأثرية وعدم الخضوع إلاّ لما كان منها مدرباً. فليس مجرد الاستحسان عنده كافياً للحكم بالجودة وإنما ينبغي أن يصدر الاستحسان ممن هو أصيل في هذا الفن عارف به. وفي هذا يقول ابن سلام أيضاً: « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها بلون ولا مس ولا طراز ولا حس ولا صفة ويعرفه الناقد

---

(١) في الميزان الجديد للدكتور محمد مندور.

(٢) راجع كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي.

عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومفرغها... »[١]

وإذا انتقلنا إلى عبد القاهر الجرجاني شيخ نقاد العرب، نراه قد أبان غير مرة فيما كتب من نقد عن قيمة الذوق وأثره في إدراك خفايا الأدب ومعانيه. فقد أفرد باباً في آخر كتابه دلائل الإعجاز، جعل فيه الذوق الأدبي العمدة في إدراك البلاغة فيقول:

« إن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية، ومعان روحية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون مهيئاً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر، فرق بين موقع شيء منها وشيء[٢]، ويقول في موضع آخر « إن هذا الإحساس قليل في الناس فلست تملك إذن من أمرك شيئاً حتى تظفر بمن له طبع إذا قدحته ورى وقلب إذا أريته رأى »[٣].

إذن فقد أدرك هؤلاء النقاد، وكثيرون غيرهم، أن الرجوع إلى الذوق أمر لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني وتقديره. ولكننا يجب أن نبادر فنقول: « إننا إذ نتحدث عن الذوق لا نعني به الأثر النفسي السريع الذي يتركه في نفوسنا بيت من الشعر، أو المتعة الوقتية الخاطفة التي تعقب قراءتنا لقصيدة من القصائد، وإلاّ لكان مثلنا في هذه الحالة مثل الذي يشغله الهيكل العام عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية، ولكان حكمنا على الأثر الفني حكماً فجاً غير صادر عن تأمل. وإنما نعني بكلمة الذوق الأدبي تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتيارات

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) ص ٤٢ دلائل الإعجاز.

(٣) س ٤٢١، ٤٢٢ من نفس المرجع.

الثقافات المعاصرة، والتي امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز أو التذوق الأدبي، الذي ليس مجرد تأثرية خرقاء، كما أنه ليس إحساساً أرعن، ولا هو لذة فحسب. والذين يتصورون أن الذوق الأدبي هو مجرد اللذة التي تشيع في النفس عند قراءة الآثار الفنية قوم غابت عنهم الحقيقة، فمذهب اللذة في فلسفة الفن مذهب معروف، سار في خلال التاريخ، فظهر عند اليونان أول ما ظهر ثم كان له السيادة في القرن الثامن عشر، ثم ازدهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وما زال يظفر في أيامنا هذه ببعض المؤيدين الذين يبهرهم في الفن لذاته النفسية المباشرة. إننا لا ننكر أن اللذة مصاحبة للنشاط الفني، ولكننا ننكر أن يكون الفن هو مجرد هذه اللذة التي تصاحب الخلق الفني. وأن يعتمد الناقد على مجرد هذه اللذة، والفرق واضح بين اللذة والفن، فقد تكون لوحة من لوحات الفن محببة لدينا لأنها توقظ في نفوسنا ذكريات جميلة ثم تكون اللوحة من الناحية الفنية رديئة. ومن هنا ينبغي أن نحذر تماماً من رعونة الاندفاع وأن نحتكم إلى الذوق المدرب المثقف المبصر المتروي، وإلى مثل هذا يشير T. S. Eliot إذ يقول في مقال عن تذوق الشعر The appreciation of Poetry «إن الأساس في النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة، وإهمال أخرى رديئة. وإن أي اختبار يتعرض له الناقد إنما هو في مقدرته على تفضيل قصيدة جيدة وفي الاستجابة الصحيحة لخلق فني جديد» وأن الخبرة التي تتطور وتنمو في الشخصية الواعية الناضجة ليست فقط مجموع التجارب الناشئة عن رؤية القصائد الجميلة. فإن الثقافة الشعرية إنما تتطلب تنظيماً خاصاً لهذه التجارب. فليس فينا أحد ولد ومعه عصمة الذوق وسلامة التمييز، كما أن أحداً منا لم يكتسب ذلك فجأة، ومن هنا كان الشخص ذو التجارب المحدودة في هذا الميدان عرضة دائماً أن يؤخذ بالخديعة أو أن يقع في الخطأ»[١].

---

(١) Selected Prose p, 50 – 51.

وهكذا يؤكد T. S. Eliot جانب الدربة والدراسة وكيف أن تطورها أساس في تكوين الذوق حتى ينمو ويؤدي عمله في نشاطنا النقدي، ولقد عزز نفس الفكرة وفصل القول فيها الأستاذ Lionel Elvin في كتابه مقدمة لدراسة الأدب Introduction to the Study of Literature قال: « الذوق شيء يتكون من الاستمرار في مصاحبة ومعاشرة الجيد من الآثار الفنية، وعلى الناقد أن يكون قادراً على أن يعطي أسباباً معقولة لمفاضلاته، وإذا بدأت ثقافة الناقد مبكرة تبكيراً كافياً قبل أن تتعمق في النفس جذور الذوق الرديء، أمكن للذوق في هذه الحالة أن يسمى غريزياً، والذوق شيء يمكن إلى حد كبير أن يتكون، إنه ليس غريزياً بكل معنى الكلمة، بمعنى أن يولد به الإنسان أو لا يولد، فكثير منا قد نما ذوقه في ناحية خاصة أو اتجاه معين، فمنا من يتطور عنده الذوق الأدبي في الوقت الذي لا يعتبر صاحب ذوق ناضج في أنواع أخرى من الفنون »[1].

والبحث في الذوق من حيث إنه فطري أو مكتسب أمر لا يعنينا التوغل في بحثه، وإنما الذي يعنينا أن نؤكده هو أن في الذوق قدراً مكتسباً هو الجانب العملي المكون من طول الممارسة والمصاحبة لأكبر قدر من الآثار الفنية. « فإن كثرة المدارسة لتعدي علم العلم »، كما يقول ابن سلام الجمحي في مقدمة كتابه « طبقات الشعراء ». إن مهمة الناقد أولاً وقبل كل شيء مهمة عملية تنشأ فقط عند مباشرة النصوص الأدبية، تنشأ مما عساه أن يتأدى من عبارة الكاتب أو قصيدة الشاعر، ورؤية الخصائص المميزة في العبارة الشعرية هي النقد. ولن يستطيعها إلاّ ذوق مارس هذه الرؤية فترة طويلة. وسواء تغلب الجانب المكتسب في الذوق على الجانب الفطري، أم كان العكس هو الصحيح، فإن حاجتنا إلى عنصر الذوق في النقد أمر

---

(١) Introduction to the Study of Litera'ure.

معترف به، ولن يقلل من قيمة الذوق وحاجتنا إلى تحكيمه ما نراه من خوف كثيرين من العلماء الذين يعتقدون أن التجاءنا إلى المنهج التاريخي في الحكم على الآثار الأدبية تحصين لنا مما عساه أن تدفعنا إليه أهواؤنا الفردية فنزل عن القصد ونميل مع الهوى... فإننا مع احتفاظنا للمنهج التاريخي بقيمته، واعترافنا بضرورته التي تتمثل في إلقاء الضوء على الأثر الفني وتقصي الملابسات والظروف التي تكتنف حياة الشاعر أو الكاتب، والتي تعين في فهم النص الأدبي، وتساعد القارىء أو الناقد في إرجاع الأشياء إلى أصولها والتحقق من صحتها إلاّ أننا لا نستطيع أن نكتفي به وحده. فنحن في دراستنا للأدب لن نهمل المنهج التاريخي. أما أن نعتمد عليه، ونجعل له وحده السيادة بمعنى أن نرجع كل شيء في الأثر الفني إلى التاريخ، وألا نرجع إلى أنفسنا شيئاً من التفسير، بل نقصر التفسير كله على التفسير التاريخي، فهذا ما يدعو إليه أصحاب هذا المنهج، وبمعنى آخر إن أصحاب المنهج التاريخي يريدون من النقاد أن يحسوا تاريخياً، وأن يرجعوا كل أثر فني إلى مرحلته من التاريخ، وإلى المستوى الفكري والثقافي للعصر الذي أخرج فيه هذا الأثر الفني، وأن نراه بنفس العين التي كان المعاصرون لهذا النص يرونه بها. هذا الاتجاه في المنهج التاريخي من شأنه أن يلزم الناقد الحديث الموقف السلبي بالنسبة إلى نص كتب في عصر قديم. ويحرص أنصار هذا المنهج على شل العنصر الذوقي، وأن يقتصر النقد على جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفني والتي صاحبت تكوينه. ونحن لا نستطيع أن ننكر الدور الذي يقوم به المنهج التاريخي في عملية النقد والذي لخصه مقال لفيليبس م. جونز جاء فيه:

«إن أول مهمة يؤديها الناقد هي أن يوضح لنا المبهم فيما نقرأ، وأن ينظم النص تنظيماً يخرجه من الفوضى التي ربما كانت تسوده نتيجة لبعد

العهد الذي كتب فيه وكثرة الآراء التي تضاربت في أصله وتفسيره »[1].
نقول إن مثل هذا الدور دور استخلاص النص الأدبي من الفوضى وعدم الاستقرار، ومن الغموض الذي يعتري نسبته إلى قائله وسلامته من الريبة والتحريف، هو من غير شك دور نافع وأصيل في ميدان النقد: على الرغم من ميل القارىء الحديث إلى التقليل من شأن الناقد الذي يقصر نقده على شرح أو تحقيق النص الأدبي. وأصحاب هذا الرأي يعتقدون أن الأجيال القادمة لن ترى في هذا النوع من النقد الذي يتعلق بتحقيق النص فائدة. فكل ما يكتب الكتاب الآن يحفظ بحيث لا يمكن أن يدمر أو تعبث به يد أو تعترية الفوضى كما كان الحال بالنسبة للشعر القديم. فإن الناقد المعاصر سيكون قد وضع للأجيال القادمة كل ما يمكن أن يكون مبهماً فيما يكتب الكاتب أو الشاعر المعاصر قبل وفاته.

ومن النقاد من يعتقد أننا محتاجون في الحكم على الأثر الفني إلى التاريخ. من هؤلاء الناقد المعاصر T. S. Eliot ت. س. اليوت الذي يرى أن عمل الشاعر لا يمكن أن يكون له معناه مستقلاً عما سبقه. بل إن قيمة العمل الفني عند الشاعر تقوم على تقديرنا لصلته بمن سبقه من الشعراء. فأنت لا تستطيع أن تقدر الكاتب أو الشاعر وحده. بل يجب لكي تفهمه أن تقارن بينه وبين أسلافه. وهنا يجعل اليوت للمنهج التاريخي قيمة أخرى، فهو عنده ليس قاصراً على تقويم النص القديم وتحقيقه من الناحية التاريخية فحسب وإنما يتجاوز ذلك إلى الناحية الجمالية. فكل أثر فني عند اليوت تتوقف قيمته على الوضع الذي يأخذه بالنسبة إلى ما سبقه من آثار. ومن ثم فإن اليوت يدرك الشعر ككل حي ينتسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر. والكاتب أو الشاعر عند اليوت لا يحس بجيله فحسب حين

---

(١) مختارات في النقد الأدبي المعاصر.

يكتب، وإنما يحس بالأدب الأوربي بصفة عامة وأدب شعبه بصفة خاصة خلال الأجيال التي سبقته منذ عهد هوميروس إلى عهده. وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب جزءاً من الماضي ويجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة لمن سبقوه ومن عاصروه[١].

وهكذا سترى إذا تعمقت البحث في كل هذه المناهج النقدية المختلفة أن جميعها قد يصلح أدوات في يد الناقد. سواء منها التاريخي والنفسي والجمالي والفقهي. وليس في هذه المناهج النقدية المختلفة إلاّ خطر واحد. ليس هناك ما هو أشد منه في إفساد النقد وإضعافه، وهو أن ينقل مذهب من هذه المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفني إلى شيء غيره. فبقدر ما لهذه المذاهب النقدية من قيمة بقدر ما لها من خطورة. فلم يسلم مذهب من هذه المذاهب من التعصب لمدرسته والاهتمام بها، فتكون النتيجة أن ينصرف الناقد عن الأثر الفني نفسه إلى أشياء أخرى. وكثيراً ما رأينا أصحاب مذهب التأثرية في النقد يغلبون عاطفتهم على كل شيء. فمهمة النقد عند أصحاب هذا المذهب هي التعبير عما يختلج في نفس الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفني. مثل هؤلاء ينطبق عليهم تعريف أناتول فرانس للناقد بأنه «نفس مرهفة الحس تروي مغامراتها بين روائع الآثار الفنية، هؤلاء هم الذين يرد عليهم Spingarn شبنجرن في مقاله عن النقد الجديد بقوله: «لستم أنتم موضع اهتمامنا، وإنما القصيدة التي بين أيديكم هي التي تعنينا. وأنتم بوصفكم لحالتكم النفسية لا تساعدوننا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها، بل إن نقدكم ليحاول دائماً أن يبعدنا عن الأثر الفني ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم»[٢].

---

(١) Traditional and the Individual Tallent.

(٢) مختارات في النقد الأدبي المعاصر.

كما أن أصحاب النقد التاريخي كثيراً ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر والمدرسة التي نشأ فيها الشاعر، ويحاولون أن يقنعوا تلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ السياسة. وكذلك النقد السيكلوجي، فبدلاً من أن يوجه اهتمامي بالقصيدة نفسها يحاول إبعادي عنها بدراسة الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التي خلقت منه هذه الشخصية أو تلك التي جعلته يسلك هذا السلوك أو ذاك.

فليس النقد أن تنقل الاهتمام من الأثر الفني إلى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه أو علوم الجمال، وإنما النقد الفني يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التي هي العناية بصورة الفن دون ظروفه، أو قل هي تعقب عناصر العمل الفني ومقوماته لترى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتاز هذا العمل عن غيره أو لماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئة أو مشاهده أو مستمعه.

ومع ذلك فإن تطور الدراسات النقدية يشير بأن النقاد في سبيل تركيز أنفسهم في الحدود المكفولة لهم، فلم نعد في أيامنا هذه نعني في كثير أو قليل بالبحث في قيمة العمل الخلقية أو الفلسفية. كما أن التزام قواعد معينة في النقد أصبح أمراً يذكر الناقد الحديث بعصر الشعوذة والخرافات، ونحن أيضاً قد تخلصنا من كثير من النظريات القديمة التي كانت تزعم أن أسلوب الكاتب منفصل عن التعبير والتي كانت تجعل الفصاحة والبلاغة وضروب التشبيه موضوعات تدرس منفصلة عن الخلق الأدبي. كما لم يعد أحد في هذه الأيام يقول ما كان يقوله هوراس بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر، ولا ريب أن الناقد الحديث قد استطاع أن يدرك أن دراسة الأثر الفني أمر يختلف عن دراسة الوثيقة التاريخية والاجتماعية، وأن اهتمامنا بالبيئة والزمن والجنس هي أمور على هامش النقد وليست في صلبه ما دامت تنقل

اهتمامنا من الأثر الفني إلى غيره من الأمور.

هذه كلها نواح من التطور أحرزتها الدراسات النقدية الحديثة تجعلنا نطمئن إلى الدارس الحديث ونربأ به أن يزل أو يخطىء أو يأخذه الحماس بفكرة أو مذهب فيضل عن جوهر الشيء وأصله.

الشكل والمضمون

لعل من الأهداف التي سعينا إلى تحقيقها في الفصول السابقة، وعلى الأخص ما جاء منها متصلاً بنظرية الخيال ووحدة العمل الفني هو توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون في الفن. وهي قضية طالما شغلت المشتغلين بالدراسات الفنية والنقدية على مر العصور، لا في الآداب الأوروبية وحدها، ولكن في أدبنا العربي كذلك. وخطورة هذه القضية إنما ينشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الفني وتبين تأثيره. فإن أي خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون سيؤدي بالضرورة إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية، وإلى اختلاف النقاد والأدباء في حقائق، إن جاز الاختلاف فيها في العصور الماضية فلا يجوز أن يختلف عليها أحد اليوم. وعلى الأخص بعد أن تطورت دراسات علم الجمال الحديث وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات الأسس التي ينبني عليه الفن أياً كان نوعه.

وقبل أن نبدأ في دراسة هذه القضية وتتبعها في مراحلها المختلفة يحسن بنا أن نحدد ما يعنيه النقد الحديث باصطلاحي الشكل والمضمون أو الشكل والمحتوى وقد يستخدم أحياناً اصطلاح الصورة بدلاً من الشكل فيقال: الصورة والمضمون.

والشكل عندهم هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرد عن المضمون والذي تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن الأدبي، سواء أكان قصيدة غنائية أم قصة مروية أم مسرحية. فإذا حكمنا على قصيدة

غنائية من حيث الشكل مثلاً قصرنا أحكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجة لهذا الفن من وزن وموسيقى وصور شعرية، وصياغة فنية، وبما قد يتحقق من خلال ذلك من جمال أو انسجام في الوحدة أو تناظر في الأجزاء. وبالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعري الغنائي في القصيدة وصياغته وأسلوب تصويره. وكذلك الحال في المسرحية، فالشكل فيها هو كل ما يتصل ببنائها الدرامي وتماسك هذا البناء وتدرجه من بداية، إلى وسط، إلى نهاية، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره بغض النظر عما يتضمن من مضامين أو يثير من قضايا إنسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية.

أما المضمون أو المحتوى فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسية أو دين، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني. ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو في غالب الأمر المادة الخام التي يستخدمها الأديب أو الشاعر، والذي يشكلها الفنان في الصورة التي يريدها.

وانقسم النقاد وفقاً لهذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين: إحداهما مدرسة الشكل والأخرى مدرسة المضمون. وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمقاييسها الخاصة. فأصحاب الشكل لا يرون في المضمون أية قيمة فنية، ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال. وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون. وحددوا المضمون كما يقول كروتشه « تارة بما يلذ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية »[1].

---

(١) المجل في فلسفة الفن ص ٥١.

والمسألة مرتبطة في جذورها بفلسفة إدراك الأشياء: هل ماهية الشيء متحققة فيه أم أن الماهية فكرة منفصلة عن الشيء؟ أو بمعنى آخر: هل المدرك الحي الذي أمامنا يحمل في ذاته حقيقة كامنة فيه أم أنه يمثل ظلاً زائلاً لحقيقة منفصلة عنه وبعيدة عن كيانه؟

أما أرسطو فيرى أن الماهية ليست فكراً منفصلاً عن الأشياء، والحقيقة عنده كامنة في المدرك الحسي، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لا ينفصل عن تحققه المادي ومن هنا كان عالم الشعر عند أرسطو كامناً في المظاهر الحسيّة. ويستطيع الباحث أن يستنتج من نقد أرسطو أنه مؤمن بالتلازم بين الصورة والهيولى.

والذين يفصلون بين الشكل والمضمون إنما يعزلون إلى حد كبير بين الأفكار أو المهايا وبين المدركات الحسية.

والكلمات لا تعني الدلالة على أشياء، وإنما تعني أفكاراً أو أشياء في الوقت نفسه. فإذا ذكرنا كلمة أسد يتداعى إلى الذهن شيئان: أولاً جملة من الصفات التي تحدد شكل الأسد وتكتسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة: ثانياً جملة الارتباطات والانطباعات القائمة حول الكلمة، أو بمعنى آخر ما يمكن أن تضفيه الكلمة من إحساس. من أجل ذلك كان من الصعب أن تفصل بين ماهية الأسد وبين الإحساس المرتبط بما تثيره الكلمة في النفس من إيحاءات خاصة، إلاّ في نطاق التقسيم النظري بين ما يدرك بالعقل وما يدرك بالحس. وقد يمكن القول بأن ماهية البدر مستقلة عن جمال البدر الذي يستمد عادة من جملة الإيحاءات والارتباطات، وفي وسع أي إنسان أن يقول إن استدارة البدر واستنارته شيء وجماله شيء آخر، كما في وسع الدراسة النظرية البحتة أن تقول إن وصفنا للبدر بالجمال شيء نابع عن الذوق. أما ماهية البدر التي تتمثل في فكرته كنجم مستدير مستنير يظهر في السماء ليلاً

فشيء آخر اكتسبناه من طول النظر والتأمل، لا عن طريق الذوق.

ومن الممكن أن نقول ذلك، وأن نفصل بين ماهية الشيء وبين الانطباعات أو الارتباطات القائمة حوله، ذلك إذا أردنا أن نفرق بين الإدراك العقلي المحض وبين الإدراك الحسي[1].

ولكننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ عام لا ينبغي الاختلاف عليه وهو مبدأ رمزية اللغة، فليست الكلمات في اللغة والشعر مجرد علامات أو إشارات نتخذها لنشير بها على وجود شيء أو سواه، وإنما هي رموز تتضمن شحناً من المشاعر والإحساسات.

« فالرموز بالمعنى الدقيق هي تلك التي لا يُكتفى فيها بمجرد الدلالة، بحيث يكون هناك الطرفان فقط: طرف العلامة الدالة من جهة، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى، بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع معين مقصود يراد لها أن تنزو في نفس الرائي أو السامع كلما وقع على رمز معين، فعلم جمهورية مصر العربية - مثلاً - له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه، لكنه يضيف إلى مجرد دلالة الاسم على مسماه ضرباً من الشعور يراد له أن ينشأ في النفوس كلما وقعت العين على ذلك العلم... والهلال رمز للإسلام، والصليب رمز للمسيحية، فكأنها كلمتان، لكنهما يزيدان على كونهما مجرد كلمتين لكل منهما مدلولها المعين، إذ هما تضيفان إلى عملية الدلالة موقفاً شعورياً خاصاً »[2].

فالكلمات إذن ليست قطعاً من الخشب أو الفسيفساء يوضع بعضها إلى جانب بعض، وإنما الكلمات أرواح تخزّن في داخلها مشاعر وإحساسات.

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ص ٧٠ وما بعدها.

(٢) فلسفة وفن ٤٣، ٤٤.

وهي بتفاعلها مع غيرها في داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضها البعض دلالات وفاعليات خاصة. وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب أو الأديب في حركة خلق مستمرة، والفن الأدبي استثمار لإمكانات اللغة التي لا تنتهي عند حد.

وإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو يصبح الفصل بين الفكر الخالص المجرد، وبين الشعور أو الإحساس أو ما تتضمنه كلمات اللغة من ارتباطات أو إيحاءات أمراً بعيداً كل البعد عن المفهوم الحقيقي لأثر اللغة فينا.

من أجل هذا حق لأرسطو ألا يفصل بين الصورة والهيولي، ولكن فهم أرسطو للغة لم يصادف هوى عند مدرسة اللغويين الاسكندريين، وعند هوراس وشيشرون فقد رأى هؤلاء أن الشعر عالم من الألفاظ، واختلط عندهم مفهوم الشعر بمفهوم الخطابة ففصلوا بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحي الألفاظ والأشياء (res)، واستمر تأثير هوراس فيمن جاء بعده وحتى في عصر النهضة فأصبح النظر إلى الشعر يتساوى مع النظر إلى الخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق[1].

ومن الغريب أن يمتد هذا التأثير إلى القرن التاسع عشر فينقسم فلاسفة الفن في هذا القرن إلى مدرستين: مدرسة الشكل ومدرسة المضمون. والأعجب من هذا كله أن نرى بيننا اليوم من المعاصرين من لا يزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون أو لفظ ومعنى. ويرجع الفضيلة فيه إلى الشكل دون المضمون أو إلى المضمون دون الشكل. فما أكثر ما نسمع من النقاد أن قصيدة ما جيدة فيما تشتمل عليه من إحساسات ومشاعر، ولكنها فقيرة من ناحية أسلوبها أو صياغتها. وكثيراً ما نسمع بعض النقاد يتحدثون

---

(١) فن الشعر ص ١٩١، ١٩٣.

عن مسرحية ما فيقولون إنها سليمة من حيث البناء الدرامي، ولكن يعوزها الموضوع الهام ذو الشأن التاريخي أو الوطني أو الاجتماعي.

وهذه جميعها أخطاء يأباها الذوق بل وينفر منها العلم والفهم الصحيح لعمليتي الخلق الأدبي والنقد الأدبي على السواء.

وليس من شك من أن هذا الخلط في مفهوم العمل الفني خلقاً ونقداً إنما يرجع إلى ظهور النظريات الكثيرة مثل نظريات اللذة، والنظريات الأخلاقية والمادية في الفن وغير ذلك. كما يرجع أساساً إلى إهمال العنصر الفني إما إفلاساً وإما عجزاً. الأمر الذي جعل أصحاب هذه النظريات يعتبرون الفن عنصراً لاحقاً أو عرضياً.

وليس هناك ما هو أشد حسماً للخلاف القائم بين أنصار الشكل والمضمون من نظرية الخيال عند كولردج فقد حددت هذه النظرية الخطوط الأساسية التي ينبني عليها الخلق الأدبي بدرجة لم يعد هناك مجال بعدها للتشيع أو الانقسام. فقد عرفنا أن الخيال هو الذي يبدع الشكل العضوي. وهذا الشكل العضوي ينبع من داخل العمل الفني، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لا لشيء آخر يفرض عليه من الخارج. ومن هنا أصبح الشكل الخارجي في الشعر ليس بذي قيمة في ذاته، إن قيمته في اتحاده اتحاداً عضوياً مع سائر العناصر المكونة للعمل الفني. واعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل عنده. وقد نتج عن هذا كله نتائج غاية في الأهمية نجملها في النقط الآتية:

أولاً: أصبح نقد العمل الفني عند كولردج يقوم على أساس هام هو أن الشكل والمضمون يتحدان اتحاداً تاماً، وأن الشكل العضوي أمر غير مكتسب، وليس مصنوعاً صناعة آلية ولكنه في باطن العمل الفني، ويتحدد

في تطوره من الداخل. ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه[1]:

ثانياً: إن قيمة العمل الفني تأتيه من اتحاد أجزائه، وإذا كان ثمة قوانين للعمل الفني فهي قانون العبقرية، لا القانون المفروض على الفنان من الخارج. إنه قانونه الخاص الذي يستطيع أن يطرق به أفضل السبل لتحقيق أهدافه، وبهذا يقضي كولردج على ما كان يلجأ إليه الكلاسيكيون في نقدهم عندما كانوا يحددون للشعراء أصولاً بعينها لا يحيدون عنها، ويلتزم بها النقاد كذلك فلا يحكمون بالجودة أو الرداءة على عمل فني إلاّ إذا توافرت لهذا العمل شروط محددة. وبذلك يحطم كولودج فكرة القانون الصارم في النقد، ويرى أنها مسألة نسبية يحددها العمل الفني نفسه الذي يختلف من شاعر إلى آخر، ومن عصر إلى عصر.

ثالثاً: القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت سائدة في النقد الأدبي قبل كولردج. وله في هذا المجال فهمه الدقيق للغة ووظيفتها في العمل الفني. فهو يميز بين الكلمات كأصوات وبينها كمعان. أو بينها كأدوات اصطلاحية الغرض منها الإشارة، وبينها كوسيلة من وسائل الدلالة على حقيقة الشيء. غير أن اللغة في الشعر تجمع بين لغة الإشارة الباردة وبين اللغة الحية الناقلة للمشاعر. وهو يصف لغة الشعر فيقول عنها: « إنها اللغة الأولى ممتزجة باللغة الثانية، اللغة الاصطلاحية المستخدمة بحيث لا تكتفي بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة، وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشيء[2] ». ويقول في موضع آخر:

« إن الفرق الشاسع بين الألفاظ التي تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية للفكر. والتي هي بمثابة عملة للتخاطب، عملة ناعمة الملمس

---

(١) كولردج ص ٩٣.

(٢) كولردج ص ٩٦.

أمحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال. وبين تلك الألفاظ التي توصل لنا صوراً. سواء أكانت هذه الصورة مستعارة من موضوع خارجي معين لكي تحيي وتخصص موضوعاً آخر، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لكي تجسد حالة المتكلم الباطنة، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة »[1].

ويعرف الشعر بقوله:

« إنه أفضل الألفا ظ في أفضل الأوضاع »[2].

ومعنى هذا أن أي كلمة في العمل الفني لا يمكن تغييرها أو استبدالها بأخرى دون أن يفقد السياق معناه. فكل لفظة مستقلة بوجودها متميزة بشخصيتها. فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى في محصولها من الشعور. خذ أي كلمتين متشابهتين في المعنى وحاول أن تستجلي ما وراءهما من إحساس فستجد أن لكل منهما مزاجاً مختلفاً وروحاً متباينة. من أجل ذلك قال كولردج: « إن الشعر الرائع هو الذي لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئاً »[3].

ولو كانت الكلمة مجرد رمز يشير إلى معنى أو فكرة فحسب لكان يمكن للكلمتين المترادفتين أن يتساويا أو أن تحل الواحدة منهما مكان الأخرى. ولكننا عرفنا أن الكلمة ليست مجرد إشارة باردة لمعنى أو فكرة، وإنما هي نسيج متشعب من إحساسات. بل إن لكل كلمة تاريخاً طويلاً مرت به، وظروفاً نشأت فيها، وارتباطات أحاطت بها. وهذا كله كفيل أن يزيد

---

(١) المرجع السابق ٩٦.
(٢) المرجع السابق ص ٩٦.
(٣) المرجع السابق ص ٩٦.

الكلمة خصباً وحياة، وأن يجعلها شخصية متميزة تماماً وهذا هو ما عناه كولردج بقوله:

«ولا يتضمن معنى اللفظة في رأيي مجرد الموضوع الذي يقابلها، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التي تبعثها اللفظة في أذهاننا. فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب، وإنما تجعلها أيضاً قادرة-على نقل شخصية المتكلم الذي يعرض الموضوع ونواياه»(١).

يتضح لنا من كل ما سبق أن علاقة اللفظ بالمعنى عند كولردج علاقة حية، وأن ارتباطها وثيق بحيث لا يمكنك أن تغير اللفظة أو تنقلها من مكانها أو تستبدلها إلاّ إذا تغير المعنى.

رابعاً: من النتائج الأخرى الهامة التي تولدت عن مفهوم كولردج للشكل والمضمون اعتباره الوزن والموسيقى في الشعر جزءاً لا يتجزأ من التجربة الشعورية وعنصراً ملتحماً التحاماً كلياً بسائر العناصر الأخرى المكونة للقصيدة. بل إن الوزن عنده ثمرة من ثمار الخيال يقول:

«إنني أعتقد أنه من البشائر المرضية جداً في تأليف الشاب الولع بالصوت الغني العذب حتى وإن كان في ذلك إفراط معيب. ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى في شعره أصيلة، وليست نتيجة تقليد آلي سهل... فالصور الشعرية (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيا حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة، والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة. كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة، قد يستطيع أي فرد موهوب، وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها

---

(١) كولردج ص ٩٧.

بالجهد المتصل مثلما يكتسب المرء حرفة من الحرف. أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هي هبة الخيال وحده. ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه، ولكنه يستحيل تعلمه، مثله في ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن. إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً. ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة »[١].

ومصدر الوزن عند كولردج هو العاطفة أو الانفعال بمعنى أن الذي يختار الوزن الشعري انفعال الشاعر نفسه فعندما تثور في نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو إلى الموسيقى لأنها أقرب الوسائل للتعبير عن العواطف المشبوبة، ولأنها هي الأخرى بدورها أكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارىء أو السامع. على أن الوزن الذي هو وليد الانفعال والعاطفة المشبوبة بحاجة إلى أن يفرض عليه الشاعر درجة من التوازن. وهنا تتدخل الإرادة التي تستطيع أن تحول العاطفة الثائرة المشبوبة عند الشاعر إلى إيقاع محدد خاضع لنظام، وليس مجرد تفجر عاطفي غير خاضع لسيطرة الإرادة. ومن ثم لا يتحقق الوزن في الشعر إلا نتيجة لدرجة من التوازن بين العاطفة والإرادة. وفي هذا يقول كولودج.

« وبما أن الوزن نتيجة فعل إرادي لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تتدخل هذه الإرادة »[٢].

ويربط كولردج بين الكلام المنظوم ولغته. وهو يرى أن أي كلام

---

(١) المرجع السابق ص ٩٩.

(٢) المرجع السابق من ١٠٠.

موزون بحاجة إلى لغة خاصة تناسبه. فلما كان الوزن وليد الانفعال وصادراً عن عاطفة الشاعر فكذلك لغته. هذا بالإضافة إلى أن جزءاً هاماً من موسيقى الشعر نابع من علاقات اللغة وأصواتها ونبراتها وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر. ومن هنا نشأت العلاقات العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفني، على الأخص اللغة التي هي مستودع الانفعال والموسيقى والصورة.

أما تأثير الوزن عند كولودج فيرجع إلى ناحيتين: الناحية الأولى ناشئة من تكرار وحدة موسيقية معينة تنتشر في العمل الفني كله، وتعمل على تشويق القارىء ودفعه للقراءة وإثارة حب الاستطلاع في نفسه. أما الناحية الثانية فهي النغمة غير المتوقعة، والتي لا تنشأ عن التشابه بين وحدات موسيقية متكررة وإنما تلك التي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن كما يحلو لريتشاردز أن يسميها. فالإيقاع عنده لا يتحقق من قانون التوقع وحده وإنما يتوقف على قانون المفاجأة أو خيبة الظن. يقول ريتشاردز:

« والنسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع. وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا تقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة. وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً تمجه النفس »[١].

وهذه النغمة الناشئة من عدم التوقع أو المفاجأة هي التي تولد الدهشة وتثيرها لدى القارىء في الكلام المنظوم.

ومجمل القول في الوزن عند كولودج أنه حزء لا يتجزأ من التجربة، يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية،

(١) مبادىء النقد الأدبي ص ١٩٢.

ويثير في النفس حب الاستطلاع والتشويق والدهشة. وبتآلف الوزن مع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقق عملاً فنياً رائعاً، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة فنية في ذاته. من أجل ذلك يشبهه كولردج بالخميرة فيقول:

«إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة... فالخميرة في ذاتها عديمة القيمة، بل إنها كريهة المذاق، ومع ذلك فهي تضفي على الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية.

ومن هذه العبارة الأخيرة يتضح لنا أن قيمة الوزن في الشعر لا تتحقق إلاّ إذا استطاع أن يتحد ببقية العناصر في القصيدة اتحاداً تاماً.

الشكل والمضمون عند كروتشه:

ومن أهم من تعرض لقضية الشكل والمضمون في العمل الفني الفيلسوف الإيطالي المعروف بندتو كروتشه واضع كتاب «علم الجمال» وصاحب مدرسة كبيرة في الدراسات الجمالية والفنية.

ولقد لاحظ كروتشه أن هناك ثلاثة تمييزات خداعة تملأ ساحة فلسفة الفن، وتغري المرء بسهولتها وبداهتها الظاهرة وكلها يتعلق بالشكل والمضمون. وأشهر هذه التمييزات هو التمييز بين المضمون والصورة[١].

وخطورة هذا التمييز في رأي كروتشه يرجع إلى أن الناقد سوف يجد نفسه أمام قيمتين اثنتين للعمل الفني لا قيمة واحدة. إحداهما ترجع للشكل والأخرى للمضمون. فيرى أشياع المضمون أن الفن هو العنصر الصوري المجرد، ويرى أشياع الصورة أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون.

---

(١) يستخدم كرونشه (الصورة) بدلاً من (الشكل).

ويسخر كروتشه من هؤلاء وهؤلاء حين يتتبع دراستهم وفلسفاتهم ويجد في نهاية الأمر أن كل ما دار من جدل حول المدرستين لم ينته إلاّ إلى حقيقة واحدة هي أن أصبح أشياع المضمون، على غير إرادة منهم، أشياعاً للصورة، وإن أصبح أشياع الصورة على غير إرادة منهم، أشياعاً للمضمون. وهكذا وقفت كل من الطائفتين موقف الأخرى، ولكن على غير استقرار ولا اطمئنان ثم تعود إلى موقفها على غير اطمئنان ولا استقرار كذلك.

ولكن قضية الشكل والمضمون عند كروتشه قد وجدت الحل تلقائياً في تفسيره للفن وتحديده لمفهومه. وقد عرفنا أن الفن حدس عند كروتشه، وعرفنا ما يعنيه بكلمة الحدس في الفصول السابقة. وأدركنا أن تعريفه للفن بأنه حدس قد ميز الفن عن المفاهيم المنطقية والفلسفية والاجتماعية، كما ميزه عن اللذة والأخلاق. ولكنه مع تمييزه للفن عن كل هذه المفاهيم فهو لم يقلل من شأن المضمون بل لقد جعله نقطة البدء التي تتفرع منها التجربة والحقيقة التعبيرية أو الفنية. ولكنه مع ذلك لم يجعل للمضمون خصائص فنية سابقة على العمل الفني. فإذا كان للمضمون قيمة فهو لا يكتسبها إلاّ من خلال العمل الفني نفسه.

وينتهي كروتشه في مناقشته لموضوع التمييز بين المضمون والصورة إلى الحقيقة الآتية، فيقول:

«والحقيقة هي أن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية، أعني الوحدة، لا الوحدة المجردة الميتة. بل الوحدة العيانية الحية»[1].

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص. ٥

ويقول في موضع آخر:

« فسيان إذن (أو قل إنها وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) أن نعد الفن مضموناً أو صورة، شريطة أن يكون من المفهوم دائماً أن المضمون قد برز في صورة، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون، أي أن الشعور هو الشعور المصور. وأن الصورة هي الصورة المشعور بها »[1].

ويقول كذلك:

« والعاطفة أو الحالة النفسية ليست مضموناً خاصاً، وإنما هي الكون كله منظوراً إليه من ناحية الحدس. وليس في وسعنا أن نتصور في خارجها أي مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية: لا الأفكار التي هي الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية التعقل، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظور إليه من ناحية الإرادة »[2].

وبهذه العبارات الأخيرة المحددة يحسم كروتشه في القضية كلها عندما يربط بين المضمون والصورة هذا الربط المحكم، فلا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه خارجاً عن الصورة الحدسية. وما الفكر والعقل، والتخطيط والتجربة، والإرادة إلاّ وسائل خادمة للفن ولكنها ليست بذاتها فناً.

أما التمييز الثاني الذي لا يقل عن التمييز الأول خداعاً والذي تمتلىء به أيضاً ساحة فلسفة الفن فهو التمييز بين **الحدس والتعبير** أو بمعنى آخر التمييز بين الصورة وترجمتها المادية.

فمن الناس من يميز في الفن بين التجربة باعتبارها موضوع الانفعال

---

(١) المرجع السابق ص ٩٩.

(٢) المرجع السابق ص ٥٦ و ٥٧.

والتصوير وبين ما يستخدمه الفنان من كلمات أو أصوات أو ألوان للتعبير عنها، ويرى هؤلاء أن الأولى هي باطن الفن والثانية هي ظاهره. ويعتبرون الأولى هي الفن وأن الثانية هي مادته.

ويرد كروتشه على هؤلاء فيرى أن التفريق بين الباطن والظاهر قد يكون سهلاً أمره ولو في القول على الأقل، ولكننا إذا انتقلنا من عملية التفريق إلى تقرير النسبة أو التركيب فسوف نصطدم بعوائق تخيب الظن وتحطم الأمل، وإذا بنا ندرك أن تمييزنا كان خاطئاً يقول:

« فأنّى لشيء خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون، كيف يمكن لجسم أن يعبر عما ليس بجسم! بأية طريقة يمكن أن يساهم في فعل واحد الخيال التلقائي والتفكير والنشاط المادي؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثاني، لم نجد هنالك حداً وسطاً يستطيع أن يجمع بينهما ويلحم أحدهما بالآخر. ولا تستطيع جميع نظريات التداعي والعادة والآلية والنسيان التي ارتآها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة. وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن في المسألة سراً. فمنهم من رأى أن هذا السر تزاوج عجيب، وهؤلاء من أصحاب الذوق الشعري، ومنهم من رأى أنه نوع من الموازاة النفسية- الجسمية.

وكان ينبغي قبل أن نلجأ إلى السر أن نبحث هل كان تفريق العنصرين صحيحاً، بل هل يمكن أن نتصور حدساً من غير تعبير. وفي رأيي أن ذلك لا يقل امتناعاً على التصور عن تصور نفس بلا جسد.. والواقع أننا لا نعرف إلا حدوساً معبراً عنها. فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلاّ إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ، ولا اللحن الموسيقي يمكن أن يكون لحناً موسيقياً ما لم يتحقق بأنغام، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون

صورة تجسيمية ما لم تظهر بخطوط وألوان. ولست أحتم أن تنطق الألفاظ جهاراً، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة، ولا أن تثبت الصورة على خيش. ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقاً دارت الألفاظ في كياننا كله، فحركت عضلات الفم، ورنت داخل الأذن. ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقاً رأيتها تترنح على الشفاه، وتحرك الأصابع حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية»[1].

ويقول كذلك:

«إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه، لما بقي هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم. بل لما بقي شيء البتة. فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر. وليس في وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم. اللهم إلاّ أن نقول: إن الجسم كله، في كل خلية من خلاياه، وفي كل عنصر من هذه الخلايا. هو في الوقت نفسه بشرة»[2].

وهكذا ينتهي كروتشه في مناقشاته بفكرة الفصل أو التمييز بين الحدس والتعبير إلى حقيقة هامة مؤداها: إنه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته طالما كانت العبقرية الأصيلة لدى الفنان هي ثي الحقيقة كامنة في قدرته الفائقة على استغلال مادة فنه واستثمارها على النحو الذي يبلغ به درجة عالية من الكمال. إذ كيف يمكن لإنسان أن يكون شاعراً عظيماً وهو يسيء نظم الشعر، أو مصوراً كبيراً وهو لا يجيد الملاءمة بين الألوان.. أو موسيقياً موهوباً وهو لا يحسن تحقيق التناغم بين الأصوات. أو يكون فناناً كبيراً وهو لا يحسن التعبير؟ من أجل ذلك قالوا عن روفائيل: لو لم يكن له

(١) المرجع السابق ص ٥٨، ٥٩.

(٢) المرجع السابق ص ٦٠، ٦١.

يدان لظل مصوراً عظيماً، غير أنهم لم يقولوا لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصوراً عظيماً[1].

أما التمييز أو التفريق الثالث الذي ملأ ساحة فلسفة الفن والجمال والذي خدع الناس طويلاً وما زال يخدعهم، والذي يحرص كروتشه على أن ينبه الأذهان إليه لخطورته على نظرية الفن، وعلى المذاهب النقدية هو موضوع التفريق بين التعبير والجمال.

وهؤلاء، في نظر كروتشه، يقسمون مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين: «لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة: يعني الوصول إلى التعبير، ثم لحظة جمال التعبير: يعني زخرفة التعبير. وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات في زمرتين: التعبيرات العارية، والتعبيرات المزخرفة»[2].

ويرى كروتشه أن هذا الاتجاه في التفريق بين التعبير وزخرفة التعبير منتشر في ميادين الفن المختلفة، ولكنه قد نما واتسع في ميدان اللغة بوجه خاص، بل إنه يحمل اسماً مشهوراً هو اسم البلاغة ذلك لأن البلاغة في اعتقاده هي الميدان الذي تنفصل فيه الصورة البيانية عن التعبير، فكثيراً ما نرى الدارسين في الميادين البلاغية يعنون عناية خاصة بزخارف التعبير من تشبيه واستعارة ومجاز، ويفردونها بالبحث والدراسة، وكثيراً ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة يتناولونها منفصلة عن التعبير مما جعل بعض الناس يظنون أن للصور البيانية قيمة مستقلة عن التعبير الذي وردت فيه.

ويعلق كروتشه على هذا الاتجاه بقوله:

---

(١) المرجع السابق ص ٦٣، ٦٣.
(٢) المرجع السابق ص ٦٤.

وقد كان للبلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه، ولا تزال تدرس في المدارس، ويعني بها في الكتب، بل في المباحث اللغوية ألتي تزعم لنفسها إنها عملية، فضلاً عن الأفكار العامية بطبيعة الحال، ولو أنه فقد في أيامنا هذه كثيراً من قوته الأولى، وقد قبله أناس من أهل الذكاء والحصافة لا أدري أعن كسل أم لقوة التقاليد، وتركوه يعيش قروناً طويلة. ولم تكد تحاول الثورات النادرة التي قامت في وجهه أن تشيد ثورتها مذهباً، وأن تنتزع الخطأ من جذوره. ولم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود لغة «مزخرفة» مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن، بل تعداه إلى ميدان النقد»[1].

وليس من شك في أن المنهج البلاغي الذي يرجع مقياس الجمال والجودة في الشعر أو في النثر إلى ما فيه من صور بيانيــة منهــج لا ينهض على أساس من فهم صحيح للأدب. ولقد نبه عبد القاهر الجرجاني إلى خطورة هذا المنهج في القرن الخامس الهجري، وذلك عندما قضى على فكرة التفريق بين التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة بقوله:

«إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلاّ من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته»[2].

وما نظن أن هناك اليوم من النقاد المحدثين من يجادل في أن الجمال ليس محصوراً في الزخرف أو الاستعارة. ومن البديهي أن يخلو بيت من الشعر من الصور البيانية ويحقق قمة الجمال في التعبير الفني. بل إن من الشعر ما لا يعدو مجرد التعبير عن حالة نفسية تعبيراً بالغ التأثير قوي الإيحاء، وهو بهذا وحده قادر على أن يبلغ الجودة لسذاجته وصدقه، ويقول كروتشه في هذا:

---

(١) المرجع السابق ص ٦٤.
(٢) دلائل الإعجاز ص ٧٩.

« إن التعبير المناسب إذا كان مناسباً، كان جميلاً كذلك، لأن الجمال ليس إلاّ القيمة المحددة للتعبير وبالتالي للصورة. وإذا كنا نعني بنعته بالعرى أنه يعوزه شيء يجب أن يتوافر فيه. فمعنى ذلك في هذه الحالة أنه ليس مناسباً، أو أنه ليس تعبيراً في كل أجزائه. لم نستطع أن ننعته بأنه مزخرف، بل بأنه عاري كالأول وبأنه سليم كالأول كذلك »[1].

ويقول:

« ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين، فما هما إلاّ مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء. إن الخيال الفني لا يكون بدون جسد، ولكنه ليس بديناً، ولباسه من ذاته، لا يلبس شيئاً غيره، وليس إذن بمزخرف »[2].

ويرى كروتشه أن موضوع التفريق بين التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة يرجع في الحقيقة إلى تأثير المنطق والفكر على دراسي اللغة وعلمائها الذين كثيراً ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفكر بالخيال والفلسفة بالشعر، والمنطق بالفن، والجدل بالبلاغة. ووجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا اللغة إلى لغتين: الأولى لغة الفكر والثانية لغة الشعر. وذهبوا إلى أن التعبير العادي أو العاري هو المطابق للفكر والفلسفة، وأن التعبير المزخرف هو المطابق للخيال والشعر. واستمسكوا بهذه القسمة النظرية التي إن جاز لها أن تصح في مجال التفريق بين لغتين، إحداهما لغة علمية صارمة تستخدم خارج ميدان الشعر، ولغة الانفعال التي تستخدم في ميدان الأدب والشعر، فإن مثل هذه القسمة لا يجوز لها أن تصح عندما نقصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبي سواء منه

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٦٥.
(٢) المرجع السابق ص ٦٥.

المزخرف أو غير المزخرف. ذلك أننا في مجال الأدب لن نجد إلاّ خيالاً وشعراً وفناً، وإن إدخال المنطق أو الفكر الفلسفي المجرد ها هنا، ظلماً، خليق كما يقول كروتشه أن يلقي ظلا خادعا، حقيقا بأن يلبس الأمر على العقل، ويوقعه في الاضطراب، ويحول بينه وبين رؤية الفن، في كامل رحابته ونقاوته بدون أن يريه منطقاً ولا فكراً[1].

ثم يزيد كروتشه الأمر توضيحاً حين يهاجم النظرة المنطقية إلى اللغة، تلك النظرة التي فصلت بين النحو والبلاغة. فقد ظن أصحاب هذه النظرة أنه ما دامت اللغة نحواً فينبغي أن تكون نظرتنا إليها نظرة منطقية. والذي زاد الأمر فظاعة أن هذه النظرة المنطقية للغة قد فرضت هي الأخرى سلطانها على منهج البلاغة ودراستها. وحين يهاجم كروتشه هذه النظرة المنطقية إلى اللغة إنما ينبه إلى خطورتها على مناهجنا في دراسة الأدب والبلاغة يقول:

«على أن أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير «المزخرف» لتصنيف صور الفكر الإنساني تصنيفاً نظرياً هو ما تعلق بنظرة أصحابه إلى اللغة. فإننا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب. وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد إلى النحو. وبالتالي (إذ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن) إلى المنطق حيث يسند إليها دور ثانوي. والواقع أن فساد اللغةالمنطقي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغي في التعبير، وهو يتقدم معه جنباً إلى جنب، فقد نشآ معاً في العصر اليوناني القديم، ومعاً يعيشان في أيامنا هذه، رغم تعارض الأول مع الآخر. وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية في اللغة نادرة جداً، ولم يكن لها نتائج ذات بال،

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ص ٦٦.

شأنها شأن الثورات التي قامت في وجه البلاغة.

وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الرومانطيقي، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين أو في بعض المراكز المصطفاة، شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق.

على أن كثيراً من خيرة هؤلاء المفكرين ممن ظلوا يرون في الفن رأياً خارجاً عن الفن (كالمذهب المفهومي أو المذهب الأخلاقي أو مذهب اللذة) ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحاً من التوحيد بين اللغة والشعر. وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معاً، ما دمنا فهمنا الفن على أنه حدس، وفهمنا الحدس على أنه تعبير، ووحدنا بذلك، ضمناً، بين التعبير واللغة، إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع. فما قصرناها تحكمياً على ما يدعى باللغة الملفوظة، ولا حذفنا منها، تحكمياً عنصر النبرة والإشارة، وإذا فهمناها بكامل قوتها، أي إذا فهمناها في واقعها، من حيث هي فعل الكلام نفسه، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات، ولا ظننا - يا للحماقة - أن الإنسان يتحدث في كل لحظة كما يتحدث وفقاً للنحو ووفقاً للمفردات. إن الإنسان يتحدث في كل لحظة كما يتحدث الشاعر، لأنه، كالشاعر، يعبر عن تأثيراته وعواطفه في هذه الصورة التي يسمونها كلامية أو مألوفة، والتي لا تفصلها أية قوة عن سائر الصور التي يسمونها نثرية، أو نثرية شعرية، أو قصصية، أو ملحمية، أو حوارية درامية، أو غنائية أو موسيقية وما إلى ذلك. ولئن كان لا يسيء الإنسان أن يعد كالشاعر (وهو في الحق كذلك، لكونه إنساناً) فما ينبغي أن يسيء الشاعر أن يجمع إلى عامة الناس، فإن هذا الجمع يفسر لنا لم كان للشعر الراقي سلطان عظيم على كافة النفوس الإنسانية. فلو كان للشعر لغة خاصة، لغة الآلهة، لما استطاع البشر أن يفهموه. لئن كان الشعر يسمو بالبشر، فإنه لا يسمو بهم فوق

ذواتهم، بل داخل ذواتهم: وهكذا نرى الديمقراطية الحقة والارستقراطية الحقة، في هذه الحالة أيضاً، تلتقيان: فيلتقي الفن باللغة، وتلتقي فلسفة الفن بفلسفة اللغة حتى ليمكن أن تعرف كل منهما بالأخرى، أي أن تعدا شيئاً واحداً.. وإن هذا التوحيد بين الشيئين يعود على الدراسات الفنية والشعرية بفائدة عظيمة، فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية، ونظريات اللذة التي لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة في النقد الأدبي والنقد الفني. كما أنه يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية التي يحسن أن نخلصها من المناهج الفسيولوجية، والنفسية الفسيولوجية التي تجري الآن مجرى « المودة » وأن نحررها من نظرية الأصل الاصطلاحي، هذه النظرية التي ما تنفك تتجدد والتي تستتبع وراءها المزاوجات الغيبية بين الصورة والإشارة، لأن اللغة لا تفهم على أنها إشارة، بل على أنها صورة إشارة. أي على أنها إشارة للصورة ذاتها، وبالتالي صورة ذات لون موسيقي وغناء. إن الصورة هي نتاج عفوي للخيال، لأن الإشارة التي يتفاهم بها الإنسان مع الإنسان، تعترض مقدماً وجود الصورة وبالتالي وجود اللغة »[1].

هذا العرض الممتع الذي عرضه علينا كروتشه للنظرة المنطقية للغة، وما ترتب عليها من آثار في المذاهب البلاغية والنقدية جدير بأن يلقي الضوء على كثير مما التبس على أذهان الدارسين حين يفرقون بين لغة الخيال ولغة المنطق، وحين يفصلون بين اللغة والشعر، وحين يميزون بين اللغة العارية واللغة الزخرفة وحين يزاوجون بين الصورة والإشارة. وكلها تقسيمات خطرة تعود على النقد الأدبي والبلاغة بالضرر البالغ، وتباعد بين الدارسين وبين الفهم الصحيح لطبيعة اللغة والأدب.

---

(١) المرجع السابق ص ٦٦، ٦٩.

ولما كانت هذه الأفكار وثيقة الصلة بدراساتنا البلاغية ومنهج العرب القدماء في درس البلاغة، وفي تصورهم للغة، فقد حرصنا كل الحرص على أن نثبت هنا ما قاله كروتشه كاملاً حتى يتنبه مؤرخو البلاغة إلى ما ينهض من مناهج البلاغة على مبدأ سليم، وما لا ينهض منها إلاّ على ضيق في النظرة وفساد في الحكم.

الفلسفة الوجودية والفكر الجمالي

أطلقنا على الغربة والغثيان والعبث والتمرد واللامعقول أمراض الفكر في القرن العشرين، وسميناها كذلك لأنها حالات من انعدام الوزن ينتهي فيها تفكير الإنسان إلى أن الحقيقة الوحيدة في هذا العالم ليست إلا الفوضى وهي حال يتجلى فيها العالم فجأة لصاحبه على حقيقة كريهة، فلا يرى فيه نظاماً ولا معنى ولا يجد فيه مبرراً لبقائه، إذ يستحيل على المرء أن يكون متحركاً أو عاملاً أو حراً أو نافعاً أو حتى متقبلاً للحياة في عالم غير حقيقي. وإذا كان من المحال على المرء أن يقفز وهو ساقط، فكذلك من المحال على إنسان أن يكون حراً في عالم غير حقيقي، أو قل في عالم مهزوز عديم القيم، أشبه ما يكون بعالم الأحلام والأوهام منه بعالم الحقيقة.

إن الحرية آخر الأمر لا ترتكز إلاّ على ما هو حقيقي. إنها تفترض حرية الإرادة، والإرادة لا تكون إلاّ بدافع، والدوافع لا تنهض إلاّ على الإيمان، فلا يقدر أحد على فعل شيء إلاّ وهو يؤمن بأنه فعل ممكن وذو معنى، والإيمان لا يتأتى إلاّ بوجود شيء أو قل حقيقة ما. ومن ثم فإن هذا الإحساس بانعدام المعنى والنظام في الحياة وبعدم توافر الحقيقة فيها سوف يقتلع حريتنا من جذورها إذ لا يمكن لإنسان أن يكون حراً في عالم من الأوهام، أو في عالم غير حقيقي.

وإذا انتهى الإنسان بتفكيره إلى موقف كهذا فلا بد أن ينعدم وزنه وتتلاشى الروابط التي تربط بين أجزاء ذاته فتتبعثر هذه الذات وتتفرق،

وعبثاً يحاول شتاته أن يستقيم. من أجل هذا سمينا هذه الحالات الفكرية أمراضاً، لأنه لا بدّ أن تكون تعبيراً عن مرض جثماني أو نفسي. وهي في الحقيقة كذلك مهما دافع عنها أصحابها فزعموا أنه لا جدوى من اتهامهم بالمرض، ذلك أنهم يؤمنون بأنهم وحدهم القادرون على رؤية الأمور على حقيقتها، وسواء صح ذلك أو لم يصح، فهم في أحسن الأحوال بل وعلى حد تعبيرهم، المرضى الوحيدون الذين يدركون أنهم مرضى في حضارة مريضة لا تعي بمرضها، وهم يرون أن الواجب يقتضيهم أن يجابهوا المرض وجهاً لوجه ففي هذه المجابهة الحل الوحيد للتخلص من هذا المرض أو للوصول إلى النظام الذي يعوزهم ويعوز العالم. هذا إذا كان ثمة سبيل إلى الإيمان بأن في هذا النظام وجوداً على الإطلاق.

وهذه المجابهة إذا صحت، تكون في الحقيقة شيئاً إيجابياً جديراً بانتباهنا ودراستنا، لأنها إذا تحققت- سوف تمثل الجانب الهادف الوحيد في مثل هذه الفلسفة الخطيرة. وإذا جاز للمريض أن يجابه مرضه فيسبر أغوار هذا المرض، ويتغلغل إلى جذوره فيعرف أسبابه، ويقف على أسراره، ويلم بما قد يؤدي إليه من نتائج وخيمة، فإن ذلك قد يمكنه من إنقاذ نفسه من الهلاك.

غير أن ثمة عاملاً آخر قد يجعل لهذه الاتجاهات العبثية- إذا صح لنا أن نسميها كذلك- أهمية خاصة تدعونا لتأملها وبحثها ودراستها؛ وهو ما قد يكون فيها من خطوة إيجابية تتجه نحو رفض قيم ينبذها إنسان لفسادها، وهذه بدورها تحتاج منه أن يلوذ بنفسه فيفكر ويحلل ويتوغل في أعماق ذاته بغية اكتشاف الحقيقة. وهذه المحاولة في ذاتها مفيدة لما فيها من ارتياد جوانب الذات ومواجهة الحقيقة من ناحية، ولما فيها من رغبة مخلصة في العثور على جواب شاف لعلامات الاستفهام الكثيرة التي تحتاج إلى إجابة أو حل من ناحية ثانية. وذلك لأن الطبيعة الإنسانية قد تملي على أصحاب هذا

الاتجاه أن يحاولوا العثور على جواب يكون في مقدورهم أن يقبلوه قبولاً تاماً. في هذه الحالة سوف يكون لدى هذا الاتجاه ما يجعله جديراً بالدراسة، لأنه سوف لا يشغل نفسه بمشكلة الشر وحدها، وأن ليس في الوجود غير الشر، وإنما قد يظفر الإنسان بدافع آخر كامن من وراء أحاسيسه، وقد تمكنه القوة الدافعة وراء أحاسيسه إلى إدراك السر الدفين وعندئذ قد ينتهي التفكير إلى نوع من الهداية تتوهج عندها الحواس جميعاً ويصل إلى الإحساس بالانسجام مع الوجود: فليس غريباً أن ينتهي الضلال في الفكر الإنساني بعد أن يطول به التمرد واليأس إلى مرفأ يجد عنده الملاذ، هذا المرفأ قد يكون كشفاً صوفياً أو موقفاً دينياً.

من كل ذلك كان لا بد لنا أن نلم بهذا الجهد الإنساني الضخم الذي قد يبدأ أصحابه بالشكوى من صعوبات الحياة بل قل استحالتها، وقد يسرفون في الصراخ من لامعقولياتها، وقد تمضي عليهم فترة، تطول أو تقصر؛ وهم فاقدو الإيمان منهوكو القوى عديمو القدرة على السلوك، ثم ينتهي بهم المطاف قبل أن تضيع حياتهم سدى، فيتحول الانهاك والسأم والغثيان والتمرد إلى تحقيق الوحدة الداخلية والوصول إلى شاطىء الأمان.

فإذا أضفنا إلى كل ما سبق أن كثيراً مما اتجه إليه البحث عند هؤلاء، وعلى الأخص فيما كتبوا من مسرح أو قصص كان يهدف إلى كشف الحجب عن البشر الذين يسترون نزعات الفوضى والوحشية واللاعقل القابعة في أعماق ذواتهم، يحاولون إخفاءها عن الناس، ويتخذون لذلك ما استطاعوا من أقنعة تارة باسم الدين، وطوراً ثالثاً باسم الحياة البرجوازية المحترمة. نقول إذا أضفنا إلى ما سبق أن في آداب هؤلاء محاولة للتعرف على إنسان العصر الحديث على حقيقته ومحاولة استبطان ثم إدراك النزاع القائم في نفسه بين ما هو حيواني صرف، وما هو إنساني نبيل، أمكننا أن ندرك ضرورة اهتمام النقاد والباحثين في منتصف القرن العشرين بأدب هؤلاء ودراسته وبحثه.

بقيت بعد ذلك نقطة أخيرة لعلها أقوى المبررات التي تدفعنا دفعاً إلى العناية بأدب هذه الاتجاهات المعاصرة على الرغم مما قد يبدو فيها من حالة عبثية أو من عدم إيمان بحقيقة العالم، وهي أن في اتجاه المعاصرين فلسفة ثورية تقوم على السخرية من (أدب التنصل)[١] البرجوازي أو أدب الكتاب المأجورين حيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتذالاً في حياة الإنسان- على حد قول سارتر.. بمثابة رموز، وحيث تفترس الأشياء الخيالية الأمور الواقعية.

فالأدب في هذه المدارس الجديدة أدب وإن لم يعتقد في رسالة لطبقة العمال ولا في أنها تتمتع بفضل على غيره في حالتها، فهي مؤلفة أي طبقة العمال في رأي سارتر من رجال عاديين وجائرين، ويمكن أن يضلوا، وغالباً ما يخدعون. فإن سارتر لا يتردد مع كل ذلك من القول (بأن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة بين الوجود والعمل من ثنايا موقفنا التاريخي فهل المرء من صنع غيره؟ أو من صنع نفسه؟ وما العمل؟ وما الغاية التي يبتغيها منه اليوم؟ وكيف نعمل؟ وبأي الطرق؟ وما العلاقة بين الغاية والوسائل في مجتمع مبني على العنف؟ إن الأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام لا يمكن أن تهدف إلى إعجاب الغير، ولكنها تغضب وتقلق، وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارىء، ولكنها عذاب وتساؤل. فإذا منحنا فيها النجاح، لم تكن صنوف مسلاة، بل مسائل تستغرق التفكير، ولا يعرض فيها العالم كي (يُرى) بل كي (يُغير). ولن يفقد بذلك شيئاً. هذا العالم العتيق البالي البغيض المريض بل سيكون أمره على نقيض ذلك[٢].

---

(١) ما الأدب لسارتر ص ٢٠٨ وما بعدها.

(٢) ص ٢٨٣ من المرجع السابق.

(١) ما الأدب ص ٢٦٧.

هذا ما يقوله سارتر وإذا تتبعت ما كتبه عن موقف الكتاب وعن تقسيمه لهم إلى ثلاثة أجيال عرفت أن الجيل الثالث الذي بدأ عقب هزيمة فرنسا في أثناء الحرب العالمية الثانية كان من أهدافه الكشف عن زيف بعض الاتجاهات البرجوازية في الأدب، ثم بيان ما للأدب من تأثير إيجابي في توجيه التاريخ وتغييره باعتباره المثل للضمير الحر في مجتمع منتج، بل إن سارتر ليختم هذا الفصل بحقيقة ثورية خطيرة عندما يقرر أن فرصة العالم في النجاة محصورة في الأدب.

وإذن فإن هذه الاتجاهات الثورية الجديدة تزعم أن في أعماقها ثورة لا تهدف إلى تبصيرنا بالعالم من حولنا فحسب، بل تريد أن تتجاوز ذلك إلى محاولة للتغيير. وإذا صح هذا الزعم، فإن دراستنا لألوان هذا الفكر سوف لا تكشف عن فهمنا لأشد مشاكلنا عمقاً بل سوف تبرز إلى جانب ذلك ما يحاول هؤلاء أن يضيفوه من أبعاد جديدة للتغيير؛ لربط إنتاجنا الأدبي بتطور فكرنا المعاصر وقيمه الجديدة.

وجدير بنا الآن بعد هذه المقدمات أن نعرض لأهم ما جاء في كتابات هؤلاء من فكر، محاولين إدراك ما ينطوي عليه من المشاكل الروحية والفكرية لعصرنا الحاضر، وما يمكن أن تضيفه من جديد حتى نكون على بينة مما يدور في عالمنا من أفكار قد يتأثر بها شبابنا وهم على غير علم بما ينفعهم منها وما يضر.

كولن ويلسون ومشكلة الغريب:

لم يكد يمر صيف عام ١٩٥٦ حتى كان اسم كولن ويلسون Colin Wilson على كل لسان يملأ أسماع الأدباء في شتى أنحاء الأرض. ولم يكن قد جاوز الكاتب في ذلك الوقت العام الرابع والعشرين من عمره؛ ولكن كتابه المشهور (الغريب) أو (اللامنتمي) The Outsider الذي طبع سبع مرات

في الفترة ما بين مايو ويوليه سنة ١٩٥٦ كان قد جعل اسم هذا الكاتب الشاب يحتل ما بين عشية وضحاها مكانة لا تقل عن مكانة شيوخ فلاسفة العصر وأدبائه.

وليس يعنينا في قليل أو كثير أن نتوغل في الحديث عن الضجة الكبيرة التي أثارها هذا الكتاب عند صدوره، ولا عن تعليقات الصحافة وكبار الكتاب والأدباء، وإنما الذي يعنينا حقيقة هو ما أثاره الكتاب من مشاكل تتصل بموضوعنا الذي نتحدث فيه، وهو موضوع الغربة التي يعاني منها مفكرو هذا العصر ماكنهها؟ وما الدوافع التي ساعدت في إيجادها ثم ما السبيل إلى التخلص منها أو تفاديها؟.

إن مشكلة الغربة قديمة فيما يبدو، فهي وإن كانت تأخذ شكل الظاهرة العامة عند البارزين من مفكري هذا العصر، وعلى الأخص من ظهر منهم بعد الحرب العالمية الأخيرة، إلاّ أن العزبة مرض تمتد جذوره إلى أبعد من هذه الفترة، مرض متصل بتصدع الذات أو انشقاقها نتيجة لعدم تواؤمها أو انسجامها مع المجتمع الذي تعيش فيه. وإذا كانت المشكلة في صميمها هي مشكلة الفرد الذي لا يتلاءم مع المجتمع؛ فلن تكون من هذه الناحية مشكلة جديدة بأي حال، فإن التصدع بين الذات والجماعة ظاهرة لا تتصل بعصر دون آخر، لقد عرفنا هذه الغربة في أدب الواقعية القديمة التي يمثلها بلزاك رموباسان، ورأيناها تتجه إلى الكشف عن الشرور والآثام الكامنة في النفس البشرية. ولا يخفى على القارىء ما كتبه بلزاك فيما سماه بالكوميديا البشرية، فقد جمع فيها ما يقرب من مائة وخمسين قصة وجعلها في مجموعات تحمل هذا الاسم الشهير اسم (الكوميديا البشرية)، وفيها يصور الكاتب البخل والخسة والدناءة والوصولية والنفاق إلى غير ذلك من أمراض اجتماعية، وفيها كذلك تصوير لشخصية البطل الفرد المحطم المنعزل عن المجتمع. وقد هاجم جوركي هذا النوع من الأدب فقال:

« إن أهم موضوع يتناوله الأدب الأوربي وأدب روسيا في القرن التاسع عشر هو الفرد ومعارضته للمجتمع والسلطة والطبيعة. وكانت وفرة الأساسات السلبية تحمل الفرد على مقاومة المجتمع، لأن الفرد كان يشعر بأن المجتمع يسحقه وأن شيئاً يحول دون نموه؛ ولكنه كان يفهم فهماً سيئاً أنه السبب في الابتذال والإجرام اللذين يقوم عليهما المجتمع. وكان أدبنا حتى نشوب الثورة يرتكز على الرجل وما يصادفه من حوادث مثيرة تجعله يشعر أنه سجين حياته، وأنه غير نافع للمجتمع.

فكان يبحث عن مكان مريح فلا يجده. فيحز الألم في نفسه ويتلاشى هذا الرجل إما في صلح زرى مع مجتمع يبغضه أو في تعاطي المخدرات والانتحار[1].

ولقد كان دوستو يفسكي من أكثر كتاب روسيا إمعاناً في تصوير هذه الجوانب من نفسية الأفراد المعزولين أو المرضى أو المعذبين بشعور مريض نتيجة للنفس المظلمة المضطربة التي لا تجد نفسها راضية أو متوائمة مع المجتمع الذي تعيش فيه.

فإذا انتقلنا إلى أدباء وشعراء الرومانسية وجدناهم أكثر الناس تعبيراً عن معنى الغربة التي هي في أساسها مشكلة اجتماعية تقوم على شعور الفرد بالانفصام عن مجتمعه فكلنا يعلم أن الأديب الرومانسي أديب غريب قد بعدت الهوة بين ما يتوقعه ويأمل فيه ويترقبه، وبين واقعه المرير الأليم، فهو من ثم أديب متطلع إلى عالم آخر، عالم من المثال يحقق فيه ولو عن طريق الأحلام والرؤى والخيالات ما لم يحققه في عالم الواقع. بل لعل الأديب الرومانسي هو أكثر الأدباء إمعاناً في الشعور بمحن الحياة؛ والمبالغة في

---

(١) مقدمة الشريد وقصص أخرى لمكسيم جوركي.

الإحساس بها مما يجعله يهرب من الواقع وينعزل، لأنه لم يستطع أن يجد لذاته صورة في مجتمعه فيصيبه الأسى والحزن والسأم.

إذن فالغربة بهذا المعنى الاجتماعي غربة قديمة تتصل بعصور أخرى غير عصرنا الحديث، ولكن هل هذه الغربة التي صورنا من مظاهرها ما صورنا هي ذاتها الغربة التي حددها لنا كولن ويلسون في كتابه (الغريب)؟ وإذا لم تكن فما الفرق بين الغربة الرومانسية أو غربة القرن التاسع عشر وغربة القرن العشرين؟.

إن كولن ويلسون لم يتركنا حيارى إزاء هذا السؤال، فقد أجاب هو بنفسه عليه عندما حدد لنا الفرق بين غربة الرومانسي وغربة الواقعيين المعاصرين. فالفرق عنده بين الغريب الرومانسي والغريب الواقعي الحديث هو أن الأول برغم حيرته وشكه وذهابه كل مذهب في سبيل العثور على الحقيقة لم يفقد الإيمان بها؛ وعلى الرغم من التصدع القائم بينه وبين مجتمعه فهو لم ييأس اليأس التام من وجود الحقيقة. فهو وإن طال بحثه عنها، وتردده على بابها، ومداومة البحث والتنقيب عنها ما يزال يتطلع إليها وكله أمل بما عساه أن يأتي به الغد القريب من نتائج قد تحقق له ما يسعى إليه. ومن ثم فإن الغريب الرومانسي لا يجد الحقيقة ولكنه على يقين من وجودها. أما الغريب الواقعي فهو لا يفهم ما يعنيه الناس بالحقيقة، أو قل بتعبير آخر إنه إنسان عاجز عن الإيمان بوجودها. فالعالم في رأيه عالم مفتقد للحقيقة، عالم زائف قائم على اللامعقول والفوضى، وهذان وحدهما في نظره هما- الحقيقة.

وإذا كان غرباء الرومانسية يرون من الحكمة أن نتغافل عن بعض مظاهر اللامعقول، وأن نحاول تحقيق الانسجام والمواءمة مع عالم في مجموعه يسوده النظام، فإن غرباء الواقعية الجديدة يرون أن من واجبهم مواجهة هذه الحقيقة على فظاعتها وبشاعتها لأنهم لا يستطيعون أن يعترفوا بغير

الحقيقة، وما دامت هذه هي الحقيقة في نظرهم فلا بد من إعلانها والتحدث عنها في غير مواربة.

هذا هو مجمل التمييز الذي أوضحه كولن ويلسون في كتابه عن غربة الرومانسيين وغربة الواقعيين المحدثين. ويحاول ويلسون بعد ذلك أن يشرح ظاهرة الغربة، ويكشف عن مقومات شخصية الغريب؛ ويحدد لنا ملامحها فيعرض علينا صورة من صور هذا الغريب مأخوذة من شخصية بطل رواية «الجحيم» للكاتب الفرنسي هنري باربوس Barbusse وهي رواية ظهرت في أوائل هذا القرن. وشخصية بطل (الجحيم) هي شخصية تقارب في مفهومها ومدلولها العام الغريب الذي يعنيه كولن ويلسون.

وتقوم فكرة الرواية على أن رجلاً قد ترك الريف إلى المدينة. وعمل في وظيفة في أحد مصارف باريس. ويسكن حجرة في أحد الفنادق بالمدينة؛ وهو رجل متأمل مستبطن لأعماق الذات؛ راغب في إدراك الحقائق؛ وإن كان لا يؤمن كثيراً بالفلسفة وحقائقها ولا يعبأ بالدين. على أن الكاتب قد استطاع بطريقة محسوسة أن يضع لنا هذا البطل في موقع يحدد لنا منه موقفه تجاه العالم، وذلك عندما يقع فجأة على شعاع من الضوء يراه وقد انبعث إليه من الغرفة المجاورة، فيقف على سريره ويكتشف أن هذا الضوء قد جاءه من ثقب من أعلى الحائط. فكان هذا الثقب بمثابة النافذة الصغيرة التي يطل منها هذا الرجل على العالم الحقيقي، فأخذ يقف كل يوم على سريره وينظر من الثقب؛ ويشاهد ما يجري بداخل الحجرة المجاورة له، ويظل على هذه الحال يرقب ما يدور في الحجرة المجاورة كل ليلة حتى مضى على ذلك شهر كامل. واستطاع من خلال هذه المدة أن يشاهد ما تثير غرائزه أحياناً من أوضاع جنسية لإمرأة تتجرد من ثيابها؛ إلى مناظر أخرى يثير في نفسه ألواناً من العواطف مختلفة؛ فيها أحياناً الحنان والحب وذلك عندما يقع بصره على رؤية عاشقين يبث كل منهما

الغرام لصاحبه، إلى غير ذلك من مشاهد. على أن الذي يهمنا آخر الأمر أن كل هذا الذي وقع عليه بصره من خلال هذا الثقب هو في الحقيقة مناقض أشد التناقض لما يحدث في العالم الخارجي. ندرك هذه الحقيقة الأخيرة عندما يلتقي هذا البطل في آخر روايته بمؤلف يتحدث في حفل عام عن رواية له ألفها وصاذفت نجاحاً؛ ويذكر هذا المؤلف أنه قد استطاع بروايته أن يصور الإنسان على حقيقته، وأن يستخرج لنا كوامن النفس الإنسانية، وذلك حينما جعل شخصية من أشخاص روايته تثقب ثقباً في حائط غرفته لتشاهد منه ما يقع في الغرفة المجاورة؛ وبعد أن ينتهي المؤلف من عرض قصته على الحاضرين في هذا الحفل يعجب الناس بروايته إيما إعجاب. ذلك لأنهم يرون فيها البراعة في عرض للطبيعة البشرية من وجهة نظر واقعية. غير أن بطل (الجحيم) عندما يسمع تهليل الجمهور وإعجابه بقصة هذا الرجل يصيبه النفور، ويقف موقفاً سلبياً، فلا يبدي إعجابه ولا يشارك الجمهور حماسته، ولا يرى معه أن في هذه الرواية أي مظهر لصدق الحياة الإنسانية.

فقد سبق له أن خبر بنفسه عن طريق تجربته طبيعة الإنسان، وعرفها تمام المعرفة، وأدرك الهوة السحيقة بين ما يخلعه الإنسان على نفسه من مظهر خارجي وبين الحقيقة الكامنة في أعماقه، وأحس أن طبيعة الحياة في المجتمعات المتحضرة وما تفرضه من سلوك خاص تحجب عن الإنسان حقيقته الأصلية، ويحاول أن يخدع نفسه بالمظاهر السلوكية، وبالفلسفة أو بالدين مقنعاً كل ما في أعماق ذاته من نزعات وحشية ومن فوضى وكأنه كائن راض عاقل متحضر.

من هذه القصة التي كتبها « باريوس » والتي استعان بتحليلها كولن ويلسون يمكننا أن نتصور أن صورة الغريب عند ويلسون صورة الإنسان الذي أدرك للحظة ما أن كل مشاهد الحياة اليومية وأحداثها إنما تخفي عن الإنسان الحقيقة المرعبة التي هي زيف هذا العالم وفساده، وأن هذا الغريب

متى ما وقعت عينه على الحقيقة تغيرت صورة الوجود في نظره فأمسى وقد انشق على ذاته، وفقد توازنه وإذا هذا العالم يفقد قيمته في نظره.

يشبه موقف الغريب هذا موقف رجل يجلس في دار من دور السينما يشاهد عرضاً لرواية ما، تمر أمام عينيه مشاهد الرواية، الواحد تلو الآخر وهو مشغول بما يرى؛ منصرف بوجدانه وإحساسه إلى ما يدور أمامه من أحداث، وإذا العرض يتوقف فجأة لعطل أصاب الجهاز؛ وإذا المشاهد التي تدور أمام الرجل تتوقف، وإذا الرجل يجد نفسه يواجه الحقيقة مرة واحدة فيدرك أن ما كان يدور حوله ليس الحياة، بل كان مجرد وهم من الأوهام. عندئذ يبدأ هذا الرجل في مجابهة الحقيقة المؤلمة: حقيقة أن كل شيء كان خداعاً- إن مثل هذا الموقف الذي يعانيه هذا الرجل هو بعينه الموقف الذي يعانيه الغريب عندما يكتشف فجأة أن كل ما حوله في هذا العالم باطل الأباطيل. من هنا تبدأ مشكلة الغريب، ويبدأ يتساءل كيف يمكنه أن يقبل الحياة التي قبلها غيره مع علمه بأنها حياة غير حقيقة.

وهنا يتفرع سؤال آخر. ماذا يمكنه أن يصنع بحياة لا معنى لها ولا حقيقة من ورائها؟ وإذا كان هذا هو السؤال الذي يسأله الغريب لنفسه، فماذا فعل ويلسون في كتابه للإجابة على هذا السؤال؟ وكيف تخلص من غربته وهو على هذه الحال من التشاؤم وعدم اليقين؟ هل رفض الوجود رفضاً مطلقاً؟ لكي يجيب ويلسون على هذه الأسئلة بدأ يستعرض جملة أشياء، فعرض علينا أولاً آراء نيتشه في هذه القضية. فيعد أن كفر نيتشه بالفلسفة القائمة على العقل والعقل وحده، والتي سادت المذاهب الأوربية في عصره؛ وبعد أن رفض فكرة تأليه العقل، إشفاقاً مما عساه أن يؤدي إليه هذا التأليه من فصل الفكر عن الحياة. بعد أن أنكر نيتشه كل هذا دعا إلى فكرة الإنسان الأعلى التي تدعو إلى ضرورة العمل على خلق إرادة قوية تدفع بالفرد إلى حياة أكثر فاعلية ونشاطاً وحيوية؛ على أن يسخر الإنسان

في سبيل ذلك كل طاقاته الجسمية والعقلية والعاطفية. وجاءت فلسفة نيتشه هذه نتيجة للثورة على الفوضى والفساد الذي ينتشر أفقياً فيشمل جميع نواحي الحياة البرجوازية القائمة على سياسة أنصاف الحلول. فكأنها في أساسها فلسفة تنهض على كفر بالواقع ثم التماس الحل في تصور ديني لا يقف العقل فيه منفرداً؛ وإنما تشاركه عاطفة وإرادة تسعيان إلى تحقيق حياة أكثر خصوبة وأكثر غنى للإنسان.

بعد أن ينتهي ويلسون من عرض أفكار نيتشه ينتقل إلى ما حاوله دوستو يفسكي لإنقاذ الغريب مما يعانيه حين يرى نفسه وجهاً لوجه أمام الشر الكامن في أعماق النفس، والذي يصيب الإنسان برعب هائل حين يراه. لقد عبر دوستو يفسكي في قصة « الإخوة كرامازوف » عن صورة هذا الشر وشغلته فكرة الألم والشقاء التي يعاني منها إنسان هذه الأرض. فقد أبرز لنا صورة مرضين هما قسوة الإنسان السادية ونقيضها مازوكية المخلوق العفن الفاسد الذي يستمتع بعذابه. وليس خافياً عن دوستو يفسكي شغفه بتصوير هذين الجانبين من الألم والعذاب في النفس الإنسانية. وكان من أبرز شخوصه الأذلاء المرضى شخصية إيفان أن يحلل العالم؛ وأن ينتهي في تحليله لهذا العالم إلى أن فكرة الألم فكرة مستبدة بهذا الكون ومتغلغلة في أعماقه، ومن العسير استئصالها. ومن ثم فهو ألم سرمدي لا ينتهي. على أن دوستو يفسكي لا يوافق على هذا التحليل المبني على العقل وحده، ولا يعتقد أن الموقف العقلي بقادر... إذا عمل منفرداً... على بلوغ الحقيقة وراء هذا العالم. فإن رؤية الألم وحده مسألة تعتمد على العقل وينقصها الإيمان. ويوافقه ويلسون على هذه النتيجة غير أن ويلسون مع إيمانه بما دعا إليه نيتشه ودوستو يفسكي من ضرورة التوفيق بين الفكر والإرادة والعاطفة والقوى الجسمية جميعاً، وإيجاد الوحدة بين كل هذه العناصر، فإنه ما يزال يرى أن مشكلة الغريب تنحصر في افتقاده لهذه الوحدة. ونعود

لسؤال من جديد، ماذا يمكن للغريب أن يفعل إذا كان تفكيره تفكيراً
نقلياً صرفاً؟ تلك هي المشكلة العويصة التي تجابه الغريب. على أن تحديد
لغريب لمشكلته على هذه الصورة قد مهد السبيل أمامه لحصر ما يحتاج إليه
ن وسائل الخلاص. إنها إذن مشكلة الإنسان العاقل الذي فقد إيمانه بالله
ولم يجد ما يعوضه عن هذا النقص. إنها أزمة العقل المسيطز على إنسان
فأضعف العقل الصرف مركز الإشعاع العاطفي في الإنسان وهو العقيدة
الدينية. من أجل هذا نادى ويلسون بضرورة تنمية ملكة الرؤيا والكشف
الصوفي عن طريق الإرادة. ذلك أن العقل الحديث يشك في إمكانية
حدوث هذه الرؤى إلاّ إذا كانت شيئاً صادراً عن الإرادة. ومن ثم فإن
الرؤيا عند ويلسون ليست رؤيا القديسين والأنبياء، أو ليست هي الرؤيا
التي تحدث لإنسان كشف عنه الغطاء؛ وإنما هي الرؤيا التي تخلقها الإرادة
خلقاً. وفي مقدور الإرادة إذا قويت أن تصبح عاملاً حيوياً قادراً على
إحداث الرؤى. من هنا يتضح لنا كيف استطاع ويلسون أن يلتقط من
نيتشه ركناً هاماً من أركان فلسفته وهي ضرورة تحول الفرد إلى قوة دافعة
وإرادة خارقة تمكنه من تحقيق ما خفي من إمكانياته. ومن ثم يصبح
لوجود الفرد معنى أو طعم. من أجل هذا دعا ويلسون إلى تطوير الإرادة
وتنميتها وبالتالي تطوير ملكة الرؤى وتنشيطها. وهو هنا يتفق مع ما دعا
إليه بعض المتصوفة الانجليز، وما تدعو إليه الفلسفة الهندية وما انتهى إليه
المتصوف اليوناني الحديث جوردجيف Gurdjieff ويحاول في نهاية كتابه
أن يدرس لنا مجمل أفكار هؤلاء المتصوفة واحداً بعد الآخر. وهو في
عرضه لهذه الأفكار يكشف لنا عن السبيل التي تمكن الإنسان من تنمية
ملكة الرؤى عنده. فليس الإنسان بقادر على أن يجلو عن نفسه ما يعتريه
من صدأ، أو ما يغلف إحساسه من سماكة إلاّ إذا ظفر بشيء من السلام
النفسي والهدوء الروحي. فالذي يحجب عن الإنسان هذا القدر من الصفاء
ليس إلاّ ما يغرق به نفسه من مشاغل ترتبط بالحياة اليومية المادية، ومن

أمور تتصل بالسعي للرزق وما يتطلبه بقاؤنا من الخوض في غمار الحياة العملية. ومع إيمان ويلسون بأن هذه الأمور مسائل ضرورية بالنسبة لحياة الإنسان على الأرض إلاّ أنه يوافق على ما يدعو إليه وليم بليك وغيره من المتصوفة إلى أن التأمل الروحي قد يؤلف بين الإنسان والوجود. إن مثل هذا التأمل قادر على أن يحرر العقل من سلطان المادة ويجعله ينمو مع ما ينمو حوله من عناصر الطبيعة. وعندئذ سوف يكون لكل شيء معنى روحي، فالأرض والماء والنور والثمار والأزهار لن تصبح في هذه الحالة مجرد ظاهرات طبيعية يستفيد منها الإنسان حتى إذا بطل نفعها بطل التفكير فيها، ولكنها كما تقول الفلسفة الهندية تصبح أشياء ضرورية في تحقيق الوحدة بين الإنسان والوجود، بل وفي تحقيق معنى الكمال. فكما أن كل نغمة من نغمات السيمفونية ضرورية لبلوغ كمالها فكذلك كل ظاهرة من هذه الظاهرات الطبيعية ضرورية للوصول إلى هذه الوحدة. فقد أدركت الفلسفة الهندية بنظرتها إلى الطبيعة أن حقيقة هذا العالم موضوع بالغ الأهمية يدعونا إلى أن ننشيء علاقة واعية بيننا وبين كل شيء فيه، وألا تكون صلتنا به مجرد صلة الاستطلاع العلمي أو المنفعة المادية. وإذا كان إنسان العصر الحديث أو قل المدنية الحديثة توجه تيار فكرها وتركزه نحو حياتها الخاصة وأعمالها وما تدر عليها من ربح أو خسارة، وتترك ما عدا هذا من مظاهر الحياة فلا تشغل نفسها بشيء منها وعلى الأخص هذا الجانب الروحي؛ فإن مثل هذا جدير بأن يولد بدوره انفصالاً غير طبيعي بين الإنسان والوجود[١].

وهكذا ينتهي ويلسون بعد عرضه لأفكار المتصوفة إلى أن فكرة الخلاص من محنة الغربة التي أحسن عرضها في كتابه إنما هي رهينة بتنمية

---

(١) أقرأ الفصل الذي كتبه طاغور عن « الفرد والعالم » في كتاب « سادهانا » .Sadhana

ملكة الرؤى والكشف الصوفية. وأن وصول الإنسان إلى لحظات الكشف هذه تحرره أولاً من التفكير العقلي المجرد الذي أثبت أنه غير قادر وحده على إدراك أي معنى حقيقي وراء هذا العالم، وسوف تساعده ثانياً على أن تتفتح أمامه مصادر أخرى لمتع كثيرة في الحياة لم يكن تفكيره المادي الصرف يمكنه من الاستعانة بها. فإذا أضفت إلى هذا أن مثل هذه اللحظات الصوفية سوف تسد حاجة عاطفية كانت تنقص الغريب نتيجة ضعف عقيدته الدينية أمكننا أن ندرك إلى أي حد كانت أزمة الغريب أزمة فقدان للإيمان، يظل فيها على حال من القلق والتململ والعذاب حتى يظفر بشيء يشبع عنده عاطفته الدينية المفقودة. عندئذ سوف لا تبقى النظرة إلى الشر هي الغالبة على تفكير الغريب، وبالتالي لن يكون الاهتمام بمشكلة الشر، والبحث الملح من مبررات هذا الشر هي الشيء الوحيد الذي يملأ على الغريب حياته، إذ سوف يعود إليه آخر المطاف شيء من الاطمئنان وشيء من الثقة بأن بقية من الخير ما تزال في هذا العالم.

وبعد، فهل ثمة من حقيقة يريد أن يثبتها ويلسون بعد هذا العرض المفصل لمشكلة الغريب؟ وإذا كانت فكرة الخلاص هذه هي نهاية المطاف، فما الذي يريد بنا الكاتب أن ندركه في النهاية؟ هل استطاع الكاتب أن يثبت على حد قوله « أنه من الممكن استنباط موقف ديني استنباطاً منطقياً بحتاً من موقف فلسفي، وأن الإيمان ليس شرطاً أساسياً من شروط الدين[1].

إن كل ما نستطيع أن نحدده من أسس لفكرة الخلاص هذه يمكن تلخيصه في الآتي:

(١) راجع عرض ونقد كتاب الغريب د. مصطفى بدوي مجلة الآداب عدد ١٩٥٨ مطبعة جامعة الاسكندرية.

أولاً: إن ويلسون لا يعتقد أن الاعتماد على التفكير العقلي المجرد قادر على حل مشكلة الغريب، فإن ثمة إمكانات أخرى في الإنسان لا بد من استغلالها وتطورها للكشف عن مبررات للشر الذي أحاق بالبشرية والذي هو في الحقيقة سر من أسرار أزمة الغريب الكبرى، وإن هذه الإمكانات تنحصر في قدرة الإنسان على الاستفادة من قوى ثلاث ذكرها نيتشه وأيدها ويلسون بكل اهتمام هي قوة الإرادة وقوة العقل وقوة العاطفة. وإنْ إيجاد الوحدة بين هذه القوى هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق التوازن النفسي أو التكامل النفسي عند الغريب.

ثانياً: إن الغريب الذي ضعفت عنده العقيدة الدينية نتيجة لسيطرة التفكير العقلي الصرف الذي هو ظاهرة عامة في حياتنا المعاصرة، بحاجة ماسة إلى بديل ليشبع عنده العاطفة الدينية، ويجد عندها الملاذ الذي يبحث عنه. على أن الموقف الديني الذي انتهى إليه ويلسون ليس منبثقاً - كما أوضحنا سالفاً من إيمانه بالله وباليوم الآخر وبالثواب والعقاب، وإنما هو يعتمد أولاً في فكرة الخلاص على تحرير الإنسان من معتقدات وهمية، وعلى الأخص فكرة الخطيئة الأولى التي تسيطر على الإنسان المسيحي والتي تقف حائلاً بينه وبين رؤية الحقيقة. وإذن فليس أمام ويلسون فيما انتهى إليه من موقف ديني إلاّ الاعتماد على تدريب قوى الإنسان حتى ينتهي إلى نوع من الرؤى النابع عن الإرادة، يكشف بعض جوانب الخير في الوجود ومن ثم يحقق له حياة أكثر غنى وأكثر سعادة.

العبث والتمرد واللامعقول عند الوجوديين

ليس من شك في أننا نستعرض ونحن نقرأ كتاب الغريب لكولن ويلسون كثيراً من الأفكار والفلسفات والآراء التي نراها شائعة عند الوجوديين منذ

ظهر المذهب في كتابات الفيلسوف الدنماركي كير كجارد إلى ما انتهى إليه الكاتب الفرنسي المشهور جان بول سارتر.

إن مشكلة الغريب ذاتها مشكلة وجودية، بل إن الفلسفة الوجودية تبدأ عادة من موقف يشبه موقف الغريب تماماً. ذلك أن نقطة البدء عند الوجوديين هي صدمة من الانفعال تهز الإنسان فجأة عندما يدرك أن الحياة لا معنى لها.

وعندما يستغرق الوجودي في هذا الإحساس المفاجىء يشعر بغربته عن هذا العالم. بل إن كلمة الغريب نفسها اصطلاح عند الوجوديين، يتردد في كتاباتهم. فقد كتب ألبير كامي (١٩١٣ - ١٩٦٠) تحت عنوان «رؤية غربة العالم» يقول:

(لئن كانت الطبيعة مألوفة لدينا، فذلك لأننا نرسم على سطحها تخطيطات عاداتنا. وأننا لسنا في اتصال معها، بل مع الأفكار والرغبات التي نلقيها عليها. إن في إدراك الطبيعة كشفاً لما هو من قماش آخر غير الوعي البشري. إن العالم يرى إذ ذاك، كثيفاً وغريباً: درجة أقل، وتبرز الغرابة: أن يدرك أحدنا أن العالم (كثيف)، ويشعر إلى أي حد يبدو حجر ما غريباً، وأية قوة تستطيع الطبيعة أو منظر ما أن ينكرانا. إن في أعماق كل جمال يرقد شيء لا إنساني، وهذه الروابي، وعذوبة السماء، وأشكال الأشجار هذه، ها هي ذي كلها في اللحظة نفسها تفقد المعنى الوهمي الذي كنا نلبسها إياها، وتصبح منذ الآن أبعد من جنة ضائعة. وهكذا تعود إلينا عبر ملايين السنين عداوة العالم البدائية، ففي لحظة واحدة نكف عن أن نفهمه، لأننا طوال قرون لم نفهم منه إلا الوجوه والرسوم التي كنا نكسبه إياها مقدماً، ولأن القوى تنقصنا بعد الآن لاستعمال هذه الحيلة.

إن العالم يفلت منا، فلا ندركه، لأنه يعود كما كان، وهذه الزينات التي

قنعتها العادة، تعود كما كانت. إنها تبتعد عنا... شيء واحد: كثافة العالم هذه وغرابته ذلك هو العبث[1].

هذا اللامعنى للحياة، والذي يقرره ألبير كامي في هذه السطور السابقة، منشأه في الحقيقة الغربة التي تحدث عنها كولن ويلسون. بل إنهما معاً ليعتقدان أن هذا الشعور باللامعنى للحياة هو نقطة البدء منها يبدأ الغريب والوجودي مرحلة المجابهة، مجابهة الواقع الأليم، التي سوف يقف فيها وجهاً لوجه أمام حقيقة مرعبة يدرك عندها المرء كما يقول سارتر أنه (محكوم عليه بالحرية) وفي هذه اللحظة يدرك العمل الذي قد يكون مراً وأليماً ولكنه الوسيلة الوحيدة لحل مشكلة جديدة لم تكن في الحسبان، أو بمعنى آخر لم تكن ظاهرة لعين الغريب أو الوجودي، ذلك لأننا كما يقول كامي نرسم على سطح الحياة تخطيطات عاداتنا. الالتقاء بين الإنسان وبين حقيقة ذاته أو حقيقة العالم من حوله هي ما يسميها الوجودي بلحظة خروجه وخروج الأشياء من الغموض[2].

إذن فالقرابة وثيقة جداً بين الغربة التي رأيناها عند ويلسون والغربة التي يحسها الوجودي. والفرق بين ويلسون وبين غيره من أصحاب المذهب الوجودي ليس إلاّ في الدراسة التفصيلية أو التحليلية للمشكلة نفسها، كما يكمن الفرق كذلك في النتيجة التي ينتهي إليها كل مفكر من هؤلاء. فقد يختلف ما انتهى إليه ألبير كامي مع ما انتهى إليه كولن ويلسون، وقد يختلف كل منهما مع ما وصل إليه سارتر، وقد يختلف الجميع عما دعا إليه كير كجارد أبو الوجوديين. ولكن ذلك كله لا ينفي وجود الشبه الكبير في

---

(١) كامي والتمرد تأليف روبير دو لوبيه ترجمة د. سهيل إدريس ص ١٢، ١٣، العبث لكامي ص ٢٩، ٣٠.

(٢) الغثيان لسارتر ترجمة سهيل أدريس ص ٢٥.

الأسس والأفكار التي قامت عليها اتجاهات هؤلاء جميعاً.

ولعل من الدلائل الواضحة على وجود هذه الأسس المشتركة بين هؤلاء المفكرين ان شخصية (الغريب) نفسها كانت موضوعاً لقصة كتبها ألبير كامي وصدرت عام ١٩٤٢، أي قبل ظهور كتاب الغريب لويلسون بأربعة عشر عاماً، بل من الذي يشك في أن ما جاء في قصة الغريب لألبير كامي ما هو إلاّ تأكيد وترديد لما جاء في قصة (الغثيان) لسارتر والتي ظهرت عام ١٩٣٨، ففي الغثيان ما في الغريب من رغبة في إنكار كل قيمة للحياة، وفي كل منهما هذا الإحساس بالقلق والنفور والتصدع القائم بين الفرد والمجتمع، وفي شعور الإنسان فجأة بأنه غريب، وبأنه يشرب نفسه دون أن يكون ظمآن، ومن هنا يأتيه الإحساس بالغثيان. إن (أنطون روكنتان) بطل قصة الغثيان يقف على شاطىء البحر، ويلتقط واحدة من الحصى التي حوله لكي يلقي بها في البحر، وعندما ينظر إلى الحصاة يتولاه رعب شديد، فيرمي الحصاة بعيداً، ويهرب بعيداً، وبعدها تتتابع عليه التجارب التي من هذا القبيل. وفي تتابع هذه التجارب تعترضه موضوعات غريبة لا يستطيع إزاءها أن يقرر ما إذا كانت هذه الموضوعات ثابتة في حقيقتها أم متغيرة. فقد كان ينظر إلى وجهه في المرآة، وفجأة يرى هذا الوجه وكأنه وجه سمكة ويسترسل هذا الرجل في اكتشافاته يقول:

(إنني أستند بكل ثقلي على حافة الخزف، وأدنى وجهي من المرآة حتى لألمسها. وتختفي العينان والأنف والفم. ولا يبقى ما هو بشرى قط. تجعدات سمراء عند كل جانب من انتفاخ الشفتين المحموم، تشققات، جثوات، إن زغباً حريرياً أبيض يركض على منحدرات الخدين الكبيرة، وشعرتين تخرجان من المنخرين: إنها خارطة جيولوجية بارزة الخطوط.

وبالرغم من كل ذلك فإن هذا العالم القمري مألوف عندي. أنا لا أستطيع القول إني (أتعرف) إلى تفاصيله، ولكن مجموعه يعطيني انطباعاً لما

(سبقت رؤيته) يعود علي بالحذر: فأنسل على مهل في النوم...

أود أن أستعيد السيطرة على نفسي: وإن إحساساً حياً وحاسماً كفيل به أن يحررني. وما أيقظني فجأة. هو أني أضعت التوازن، فإذا بي أجد نفسي راكباً كرسياً وأنا ما أزال مصاباً بالدوار. هل يبذل سائر الرجال مثل هذه الشقة ليحكموا على وجوههم! يخيل إلىّ أني أرى وجهي كما أحس جسدي، بإحساس عضوي أصم...

وإذ ذاك أصابني (الغثيان) فتداعيت للسقوط على المقعد الصغير. ولم أكن أعرف أين كنت. وكنت أرى الأواني تدور حولي على مهل وكانت لي رغبة للتقيؤ.. وهكذا: منذ ذلك الحين، لم يتركني الغثيان، إنه يستولي علي[1].

أليس هذا الاكتشاف المرعب الذي ينتهي إليه انطون روكنتان عند سارتر والذي يتلخص في إدراك رتابة الأشياء وماديتها وبالتالي إنكارها والتشكك في قيمتها! أليس هذا هو ذاته ما نراه في (أسطورة سيزيف) لألبير كامي، وفي (مشهد يوم الأحد) الذي يصوره مرسو بطل قصة الغريب الكامي!.

ففي أسطورة سيزيف يلح كامي بصورة خاصة على (رؤية الآلي)، فإن بضعة أسطر، شديدة الإيجاز في الإيحاء، تحمل قوة ما كان قد شوهد وأحس بصورة شخصية: نهوض، ترام، أربع ساعات في المكتب، غداء، ترام، أربع ساعات عمل، نوم. الإثنين، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة، السبت على النمط نفسه وهذه الطريقة تسلك بسهولة وراحة معظم الوقت.

---

(١) أنظر «الغثيان» ترجمة سهيل أدريس ص ٢٩، ٣٠، ٣١، و «سارتر المفكر الفعلي الرومانسي». تأليف أيريس مودوخ وترجمه شاكر النابلسي ص ١٠، ١١، وما بعدها:

وتقابل النمط الخارجي للحياة اليومية آلية حركاتنا، إن اللامعنى ليس هو فقط خارجنا، بل هو في داخلنا: (إن البشر يفرزون اللابشري. ففي بعض ساعات الصفاء؛ يجعل المظهر الآلي لحركاتهم- تشخيصهم الإيمائي الفارغ من المعنى كل ما يكتنفهم بليداً سخيفاً. رجل يتكلم في التليفون خلف باب زجاجي فلا يسمع صوته، ولكن يرى تشخيصه الإيمائي الذي لا معنى له: فيتساءل المرء لماذا تراه يعيش! كل ذلك معيش براحة وسهولة، إلى اليوم الذي يبعث فيه حس العبث العرضي الضيق والاضطراب[1]).

أما في (رواية الغريب) فيصور مرسو البطل مشهد يوم الأحد وما فيه من رتابة وآلية فيقول:

(وهناك كان مشهد يوم الأحد؛ إن الناس في الطريق إلى دور السينما: (رويداً رويداً؛ أصبحت الطريق خالية بعدهم. وأظن أن الأفلام كلها قد بدأت آنذاك. ولم يبق في الشارع إلاّ أصحاب الحوانيت والقطط. كانت السماء صافية ولكن لا تلألؤ فيها.

وأخرج بائع التبغ؛ على الرصيف المقابل؛ كرسياً اقتعدها وهو يعتمد بذراعيه على ظهرها.

وكانت حافلات الترام غاصة بالركاب منذ دقائق؛ خالية تقريباً الآن. وفي المقهى الصغير؛ عند بيارو؛ إلى جانب بائع التبغ، كان الصبي يكنس النشارة في القاعة الخالية. لقد كان يوم أحد حقاً.

وأدرت كرسي ووضعته على غرار بائع التبغ لأني رأيت ذلك أوفر راحة. ودخنت سيجارتين، ودخلت لآخذ قطعة من الشكولاته، وعدت لآكلها إزاء النافذة. وبعد ذلك بقليل أربدت السماء وحسبت أننا سنواجه

---

(١) كامي والتمرد ص ١٠، ١١

عاصفة صيفية. ولكنها ما لبثت أن انقشعت. على أن مرور الغيوم خلف في الشارع ما يشبه وعداً بالمطر زاد في ظلامه. وظللت وقتاً طويلاً أنظر إلى السماء.... الخ[1]).

ألست ترى في هذا العرض لما يجري لشخص مرسو، ولما يدور حوله، ويقع تحت حسه نوعاً من الوعي الذي قد اتحد بسلسلة الأحداث اليومية الصغيرة؟ثم أليس نوعاً من الوعي الذي يغمره الإحساس بالعجز والجمود والملل: أكل وشرب ونوم وتدخين، وأيام تتوالى وكأن كلاً منها صحيفة تقرؤها حتى إذا انتهيت منها وطويتها انتقلت إلى صحيفة أخرى تتردد فيها نفس الكلمات والحروف والعبارات حتى لكأنك تعيش يوماً واحداً متكرراً رتيباً... وهكذا تمضي حياة مرسو: شيء لا معنى له. تلك هي الفكرة الأساسية للقصة كلها، إن الحياة تجري عمياء آلية. منسوجة من ترديد أبدي للحركات والأحداث اليومية، والأفكار الصغيرة والأحاسيس الفجة».

أليس هذا التصوير الذي نراه لمشهد يوم الأحد في روايّة الغريب لكامي هو ذاته ما نراه في تصوير أنطون روكتان بطل رواية الغثيان للحصى التي يرميها في البحر وللامح وجهه التي يراها في المرآة؟ ثم أليس في أسطورة سيزيف من الشعور بالسأم والملل وانعدام المعنى في الحياة ما في كل من المشهدين السابقين.

هذه الخطوط المشتركة عند المعاصرين من أصحاب المذهب الوجودي قد تشير إلى أن الأصول الأولى عندهم واحدة، ولكن النتائج من غير شك مختلفة على الأقل في الطريقة التي يجب على كل منهم أن يعيش بها فلسفته.

---

(١) كامي والتمرد ص ٩٦ ، ٧٠.

وإذا كان لنا أن نتتبع مجمل هذا المذهب، وما فيه من تيارات، وما يدعو إليه من فلسفات أو أفكار، فلا بد لنا من الرجوع إلى أصل كلمة وجود لنعرف من أين جاءت، وماذا تعني عند بداية استعمالها. يقول يسبرز وهو أحد أتباع «كير كيجارد» ومن طائفة الوجوديين المؤمنين.

«إن كلمة وجود هي أحد مرادفات كلمة واقع، بيد أنها قد اتخذت وجهاً جديداً، بفضل التوكيد الذي أكده عليها (كير كيجارد) فأصبحت تدل على ما أنا إياه بصورة أساسيه في نظر ذاتي»[1] ».

ويقول يسبرز أيضاً: «ليست كلمة وجود إلاّ إشارة غايتها أن توجهني نحو هذا اليقين، الذي ليس يقيناً عقلياً، ولا معرفة موضوعية، بل نحو هذا الوجود الـذي لا يمكن لأي شخـص أن يؤكـده لذاتـه ولا لـذوات الآخرين[2] ».

ويتضح من النصين السابقين أنْ كلمة وجود التي أكد عليها كير كيجارد بقوة أكبر من أي فيلسوف آخر، والذي يمكن لنا أن نعزو إليه فضل اختيارها اختياراً خاصاً وتوجيه مدلولها نحو مذهب معين في التفكير. نقول يتضح لنا من هذين النصين أن كلمة وجود إنما تتجه أولاً إلى (ما أنا إياه في نظر ذاتي) ومن ثم لا يكون الوجود هو كينونة الشيء بالفعل في هذا العالم فحسب. وإنما هو أن تتولى الذات صيرورة نفسها إلى الصورة التي تريد. أو بمعنى آخر أن يتولى الإنسان خلق أعماله وتحديد صفاته وماهيته أو صورته بنفسه على ضوء ما يفعله مدفوعاً باختياره الإرادي الحر النابع من ذاته والذي لا يفرض عليه من الخارج.

---

(١) الفلسفة الوجودية تأليف جان فال ترجمة تيسير شيخ الأرض ص ٩٠.
(٢) المرجع السابق.

على أن في الاقتباسين السابقين إشارة هامة تثير انتباهنا إلى ما تتضمنه كلمة وجود بالإضافة إلى ما لاحظناه. فقد ذكر (يسبرز) في عبارته الأخيرة أن (كلمة وجود إشارة غايتها أن توجه الإنسان نحو اليقين الذي ليس يقيناً عقلياً، ولا معرفة موضوعية بل نحو هذا الوجود الذي لا يمكن لأي شخص أن يؤكده لذاته بالذات ولا لذوات الآخرين).

وفي هذه العبارة الأخيرة مضمون آخر غير الذي ذكرناه في تفسيرنا السابق لكلمة وجود، إذ تضيف هذه الكلمات موقفاً جديداً هو وصول الإنسان الوجودي إلى دوائر الإيمان العليا.

وهذه الإضافة الجديدة تتعلق بالوجوديين المؤمنين الذين من زعمائهم كير كيجارد وكارل يسبرز وجبرائيل مارسيل أكثر مما تتعلق بالوجوديين الملحدين الذين من زعمائهم هيدجر وجان بول سارتر والبير كامي وسيمون دي بوفوار.

ولقد تأثر كير كيجارد ويسبرز في فكرة تحقيق وجود الإنسان أمام الله بما قاله لوثر في شرحه على (رسالة إلى الرومانيين) من أننا (نصلي من أجل ذواتنا وأن علاقتنا بالله لا تقوم في دائرة العقل، وإنما في رابطة شخصية غير عقلية[١] ».

من هنا أخذ كير كيجارد فكرته عن الإيمان « إذ إن حقيقة الإيمان عندي ليست أمراً يقينياً قط، بل هو في صراع مع عدم الإيمان بصورة دائمة. وهذه الفكرة بالذات سوف تجدها لدى يسبرز. إن الإيمان أمر مقلق، وفي صراع دائم مع ذاته[٢] ».

---

(١) الفلسفة الوجودية ص ٥٩.

(٢) المرجع السابق.

ولقد كان « لوثر » يرى أن الشعور بالألم أو الشعور بالخطيئة هو السبيل إلى الإيمان أو الوصول إلى ما يسمى بدوائر الإيمان العليا. وبمعنى آخر ينبغي للإنسان أن يمر بعذاب الضمير؛ فإن عذاب الضمير الناجم عن الشعور بالخطيئة هو الذي يحقق ما يسمى « بالوجود أمام الله » فإن الإنسان يجد نفسه حقاً أمام الله لأول مرة، عن طريق شعوره بالهوة التي تفصله عنه بالذات.

هذا ما قاله « لوثر » وما تبعه فيه كير كيجارد. ولكي نرتب فكرة الوجود عند كير كيجارد، ونتتبعها في تسلسلها التي سارت فبه نلاحظ أولاً أن الوجود غير قابل للتحديد، وأنه يستعصى على المعرفة الموضوعية « فما من شيء يمكن الاعتماد عليه لتفسير وجودي ». وتبعه في ذلك يسبرز إذ يقول: « إننا لا نستطيع أن نتكلم إلاّ عن الوجود الماضي، أي عن الوجود الذي أصبح موضوعاً، فالوجود يتلاشى إذا لاحظناه[1] ».

وفي هذه النقطة يخالف كير كيجارد ما دعا إليه هيجل الفيلسوف الألماني الذي زعم أن الوجود لا يتعارض مع المنطق، والذي كون فلسفة تفسر الوجود تفسيراً عقلياً. لم يجد كير كيجارد في تفسير هيجل إلاّ فلسفة سطحية، وهو يرفض أن يصل إلى الوجود عن طريق أي مذهب فلسفي، بل لقد ذهب إلى أبعد من هذا عندما قال « إنك تلغيني إذا وضعتني في أي نظام أو مذهب فلسفي، فلست رمزاً رياضياً وإنما أنا موجود حي[2] ».

كذلك هاجم كير كيجارد الفكر الديكارتي الذي يعرف النفس عن طريق النظر العقلي، فليست الذات أو الأنا عند كير كجارد متجهة نحو ما يمكن أن يعرفه الجميع. وإنما الشاعر بالوجود هو المفكر الذاتي الذي يظل

---

(١) الفلسفة الوجودية ص ٦٢.
(٢) المرجع السابق.

في علاقة دائمة مع ذاته بل في بلبال حول هذه الذات.

ثانياً: لكي يصل الإنسان إلى معرفة ذاته بذاته فإنه يحتاج إلى إرادة وهوى، وبمعنى آخر الإنسان الذي لا ينظر إلى ذاته كمعطى من المعطيات بل كإنسان يجب عليه أن يخلق نفسه بنفسه محتاج إلى قوتين هامتين هما الإرادة والهوى. وكلمة الهوى الأخيرة هي التي تتولد عند الإنسان الوجودي من رؤيته للتناقض بين المتناهي واللامتناهي. كما تتولد من عدم اليقين. أو بعبارة أخرى إن الإنسان عندما ينظر إلى التناقض بين الذات الصغرى والذات الكبرى سوف يتولد لديه هذا الهوى الذي يجعله دائماً في بحث عن ذاته.

ثالثاً: لكي يصل الإنسان الوجودي إلى مقام الله لا بد أن يمر بتجربة قاسية. لا بد أن يمر بحالة الشعور بالألم، هو في الحقيقة شعور بأنه أمام الله، وإذن فمن طريق الإثم يدخل في الحياة الدينية وبالتالي يقف أمام الله.

ومن هنا نلاحظ التشابه بين كير كيجارد ونيتشه. فإن فلسفة كل منهما تبدأ من موقف الإنسان الغريب الذي يحاول اكتشاف نفسه عن طريق خوض تجربة قاسية يجابه فيها غرابة هذا العالم، ويستعين في الخلاص منها بتنمية قوتين هامتين في الإنسان هما الإرادة والهوى عند كير كيجارد أو الإرادة والعاطفة عند نيتشه. على أن كير كيجارد كان عميق الدين إلى جانب ذلك كله، وكان يرى أنه من الممكن للإنسان أن يعرف (المطلق) أو أن يكون على صلة بشدة هذا الهوى وهذه الإرادة.

هذه هي مجمل الفكرة التي تقوم عليها فلسفة الوجوديين المؤمنين وعلى رأسهم كير كيجارد.

أما الوجوديون الملحدون الذين لا يؤمنون بوجود إله، والذين من زعمائهم جان بول سارتر، وألبير كامي، وسيمون دي بوفوار فإن فلسفتهم

تقوم على نفس الأساس الذي قامت عليه فلسفة كير كيجارد. فإذا رجعنا إلى القسم الأول من تفسير كلمة الوجود والتي قلنا فيها: إن الوجود ليس كينونة الشيء بالفعل في هذا العالم فحسب، وإنما هو أن تتولى الذات صيرورة نفسها إلى الصورة التي تريد، أو بمعنى آخر أن يتولى الإنسان خلق أعماله، وتحديد صفاته وماهيته، أو صورته بنفسه، على ضوء ما يفعله، مدفوعاً باختياره الإرادي الحر النابع من ذاته والذي لا يفرض عليه من الخارج). نقول إذا رجعنا إلى مثل هذا التعريف نجد أنه الأساس لفلسفة الوجوديين الملحدين تماماً كما كان أساساً لفلسفة كير كيجارد ومن تبعه من الوجوديين المؤمنين، مع فارق واحد هو أن هذا الأساس لم ينته عند سارتر وكامي كما انتهى عند كير كيجارد. فإذا كان الأخير قد انتهى تفكيره إلى الوجود (المطلق) أو إلى. (الذات العليا) أو إلى (مقام الله) فإن الآخرين قد خالفاه في هذه النتيجة. فبينما اتجهت إيجابية سارتر إلى (الفعل الملزم نجد كامي يظل على موقفه من عبثية هذا العالم، فواجب الإنسان الوجودي عنده أن يظل على ما هو عليه من الشعور بالنفور والغثيان والغربة.

على أننا إذا أردنا أن نجمل فلسفة سارتر وكامي كما أجملنا فلسفة كيركيجارد عن فكرة الوجود - دون أن نلم بالتفصيلات الكثيرة المعقدة التي تتفرع منها والتي كثيراً ما تدفع الباحث إلى متاهات قد يصعب عليه إذا خاض في جزئياتها أن يتمكن من الإلمام بأصولها، نقول إذا أردنا تحديد الخطوط الرئيسية لهذه الفلسفة في غير تشعب ممل فإننا نجملها فيما يأتي:

أولاً: ما دام الأصل في الوجود هو أن تعرف نفسك بنفسك، وما دام الإنسان قبل كل شيء ليس ما كان، بل ما يكون عليه بالفعل، وما دام هو المسئول أولاً وأخيراً عن خلق أعماله، وتحديد صفاته بإرادته الحرة المختارة فقد لزم أن ينتزع الإنسان نفسه من ماضي القطيع البشري كله، وأن يعيد النظر من جديد في هذا المجتمع الإنساني وفي قيم العالم الذي يعيش فيه،

وأن يبدأ في مناقشة واعية مدركة حرة لكيانه وذاته من ناحية، ولكل ما يحيط به في هذا العالم من آداب وتقاليد وعقائد وفلسفات من ناحية أخرى.

وهذا الإنسلاخ الذي يقوم به الإنسان الوجودي عن كل ما هو معروف متداول ومسلم به، سوف يسلمه بطبيعة الحال إلى بداية خطيرة. تقوم على الشك في التراث وفي كل ما يدور حوله من أعمال ومن عقائد ومن تقاليد ومن فكر حتى ينتهي به الأمر إلى إنكار ذاته، وإنكار العالم، والوصول إلى العدم.

ثانياً: هذا الفراغ وهذا العدم الذي ينتهي إليه الإنسان الوجودي سوف يوقفه وجهاً لوجه أمام حرية مرعبة أو كما يقول سارتر سوف يجعله هذا الفراغ يدرك فجأة أنه (محكوم عليه بالحرية)[1]. ولا يسعنا إلاّ أن نهنىء سارتر على هذا التعبير الممتاز حقيقة لأن الموقف ليس موقف حرية عادية. إنه موقف الإنسان وقد تجرد من كل رابطة أو خيط يصله بشيء، فهو في الفراغ بكل ما في هذه الكلمة من معنى، فليس ثمة شيء يمكن أن يعتمد عليه اللهم إلاّ اختياره الذاتي المحض، وتصرفه الشخصي أو ما يمكن أن ينبع من ذاته هو، إذ لا يمكنه أن يندفع في هذه الحالة إلاّ بإرادته، ولن يفرض عليه عندئذ شيء من الخارج.

والصعوبة الحقيقية في هذه الحرية ليست في أنها هدمت كل شيء وأنكرت كل شيء، وأسلمت الإنسان إلى التقزز والغثيان والرغبة في القيء والشعور بالعبث فحسب، وإنما الصعوبة الحقيقية هي في مدى إمكان استغلال هذه الحرية في التغلب على هذا الوجود الأحمق الميئوس منه، وانتشال الإنسان من هوة القنوط إلى قمة الأمل، أو من إنسان مغلوب على

---

(١) الوجودية فلسفة إنسانية ص ٢٥.

أمره ضائع إلى إنسان قادر على أن يتغلب على نفسه، بحيث يصبح في نهاية الأمر هو حرية نفسه. أو بمعنى آخر يصبح إنساناً يجعل من حريته مبدأ يتحدد على هدية كل ما يتعلق بسلوكه وسيرته وتاريخه ومواقفه مع الجماعة التي يعيش معها.

(فالإنسان الحر، في رأي سارتر، هو الذي يتحمل مسئوليات نفسه في الوضع الذي تلقيه فيه تيارات المصادفات، وهو الذي يكسب مصيره معنى معيناً بتصرف مطلق من ضميره، نابذاً كل ما يزيف الضمير من خرافات، وعقائد وهمية، وسلطان على الفكر)[1].

وإذن فإيجابية هذه الفلسفة منحصرة، في الواقع، في هذا الجزء الأخير من القضية ونعني به أن تخلق الحرية وجود الإنسان، وأن تحقق له من القيم ما يجعلها حرية خلاقة، وإلاّ فإنها تنقلب إلى معول للهدم، وتبقى على هذه الحال لا تخرج منها. كما أنها لا ينبغي أن تكون حرية فردية ذاتية لا تهتم بحرية الآخرين ولا تلقي بالاً لها. وهذه الناحية الإيجابية بالذات هي الجديرة بالإيضاح لأن كثيراً من الهجوم الذي وجهه خصوم الوجوديين لهم إنما يركز على فكرة الالتزام وفكرة الحرية أكثر من غيرها. فقد ذهب خصوم الوجوديين إلى أن هذه الحرية التي يدعون إليها إن هي إلاّ نوع من الحرية المطلقة تنتهي إلى الفوضى المدمرة، والشعور بالفردية المطلقة لا يمكن أن يؤلف مجتمعاً، زاعمين أن الفرد في المجتمع سوف ينقلب في هذه الحالة إلى فرد متنافر مع الفرد ويأبى أن يقبل منه أي فكرة، ومن ثم يتحول المجتمع إلى مجتمع غير متماسك. ولكن سارتر قد رد على خصومه هؤلاء فقال:

(والذاتية التي نصل إليها ليست ذاتية فردية لأن الإنسان، كما بينا، يكشف بالكوجيتو: (أفكر إذن أنا موجود) عن ذاته وعن ذات الآخرين

---

(١) المسرح الفرنسي المعاصر ص ١٥٩.

أيضاً. فنحن نرى، بعكس فلسفة ديكارت أو فلسفة كانت، أن الكوجيتو يجعلنا ندرك ذاتياً أمام الإنسان الآخر، وندرك أن وجوده، بالنسبة إلينا، أكيد كوجودنا نحن.

إن الإنسان الذي يدرك ذاته بالكوجيتو، يكشف أيضاً عن وجود الآخرين ويكشف عنه بمثابة شرط لوجوده الذاتي إنه ليس بشيء إذا لم يعترف به الآخرون كذلك (ليس خفيف الظل أو ثقيله أو رديئاً أو صالحاً). وإذا رمت حقيقة ما تتعلق بذاتي، فلا يمكنني الحصول عليها إلاّ بواسطة الآخر الذي ليس فقط شرطاً لوجودي، بل هو أيضاً شرط للمعرفة التي أكونها عن ذاتي.

وهكذا يكون اكتشافي لصميمتي في هذه الشروط اكتشافاً للآخر، من حيث هو حرية موضوعية أمامي، ومن حيث هو كائن لا يفكر ولا يريد إلاّ بالنسبة إلى سلباً كان أم إيجاباً. أما نتيجة ذلك فهي أننا كشفنا عن عالم ندعوه بعالم الذاتية المتبادلة inter-Subjectivire ، وهو عالم يقرر فيه الإنسان كينونته وكينونة الآخرين أيضاً)[٢].

ويقول سارتر في موضع آخر عن حرية الآخرين: (إن الحرية من حيث هي تعريف للإنسان ليست متعلقة بحرية الآخرين، ولكن الالتزام يحتم علي بذاته أن أختار حريتي وحرية الآخرين في آن واحد، إنه يجعلني لا أستطيع اعتبار حريتي غاية دون أن أدمج في تلك الغاية حرية الآخرين)[١].

ومفهوم هذا الكلام أن ليست الحرية الفردية مطلقة بالمعنى الذي يبيح للفرد أن يفعل ما يحلو له بغض النظر عن أي اعتبار، ولكنها حرية اختيار واعية بما يجب أن يسلكه الفرد، بما يمليه عليه كل موقف من المواقف.

---

(١) الوجودية فلسفة إنسانية ص ٤٢.

(٢) المرجع السابق ص ٥٣.

وعندئذ يكون الوجودي مستقلاً في اختياره أولاً وملتزماً بكل ما يحيط به من ملابسات موقفه ثانياً. فكأن الحرية هنا لا تتحقق إلاّ بالالتزام، وإلاّ بما يمليه الموقف على المرء من سلوك إزاءه. فكأن سلوك الإنسان الوجودي مرتبط بإدراكه لكل الملابسات المحيطة به ومرتبطة كذلك بوجود الآخرين. على أن تكون له هو وحده في النهاية حرية الفصل والبت في كل موقف على حدة، فهو الذي يحدد طريقة تصرفه، وهو الذي يكتشفها لنفسه.

على أن الكلمات السابقة لسارتر تضيف هنا إضافة جوهرية في مفهوم علاقة الإنسان الوجودي «بالآخر»، وكلمة الآخر هنا تعني الإنسان الذي يعيش إلى جانبنا أو في مجتمعنا والذي له علاقة بنا. إن سارتر عندما حدد العلاقة المعنوية التي تنشأ بين الإنسان الوجودي والآخر لم يهمل الإشارة إلى أن هذه العلاقة، على رغم إيجابيتها وفاعليتها، لا ينبغي لها بحال من الأحوال أن تهبط بنا إلى الموضوعية السلبية، أو إلى إنكار حريتنا الفردية أو كبتها أو كتمانها، وهذا بالضرورة واضح من المبدأ الأساسي لفكرة الاختيار الحر الملتزم التي ترفض الخضوع للأخلاق العامة. فلا وجود عند سارتر للأخلاق العامة التي تستطيع أن تدلك على الواجب، لأنه على حد قوله لا وجود في هذا العالم لإشارات قابلة للتأويل، وإذا كان الكاثوليكيون يجيبون بالعكس: إن هناك إشارات. وإذا سلمت معهم بذلك فالذي يعطي لهذه الإشارات معناها هو كل واحد منا على هواه[1].

ولكي يزيد سارتر المسألة إيضاحاً يضرب لنا هذا المثل الطريف في بيان حرية الاختيار الملتزمة في غير خضوع للأخلاق العامة يقول:

(سأذكر لكم الآن حالة أحد تلاميذي الذي جاء في الظروف الآتية: لهذا الشاب أب متخاصم مع زوجته، ومتعاون مع الأعداء. وكان له أخ قتل في

---

(١) الوجودية فلسفة إنسانية ص ٢١.

الهجوم الألماني سنة ١٩٤٠. وكان يريد الانتقام له، مدفوعاً بعواطف بدائية نوعاً ما ولكنها عواطف كريمة. وكان هذا الشاب يعيش وحيداً مع والدته التي كانت تتعزى به عن خيانة زوجها وعن مصيبة ابنها المقتول.

وكان على هذا الشاب أن يختار وقتئذ أحد أمرين: فإما أن يلتحق بالقوات الفرنسية الحرة في انجلترا، وإما أن يبقى بجانب والدته ليساعدها على الحياة.

لقد كان يدرك أن والدته تحيا بوجوده معها، وأن غيابه أو موته سيلقيها في لجة اليأس. وكان يدرك أيضاً أن كل عمل يقوم به تجاه والدته له قيمته وصداه، بمعنى أنه يساعدها فعلاً على الحياة، إن أية خطوة يقوم بها للذهاب إلى القتال قد تذهب سدى وتضيع لأنه قد لا يستطيع الالتحاق بالقوات المحاربة، فإنه قد يبقى مثلاً سجيناً في أسبانيا إذا حاول المرور في أراضيها أو موكلاً بعمل كتابي بسيط في الجزائر إذا ماحاول الفرار أولاً إلى شمال أفريقيا. إنه أخيراً، كان أمام نوعين مختلفين من الأعمال: أحدهما غير مباشر لكنه موجه إلى فرد واحد، وثانيهما موجه إلى مجموعة أوسع امتداداً بكثير، وهي المجموعة القومية، ولكنه بسبب ذلك عمل معرض للإنقطاع والفشل.

كان الشاب في ذلك الوقت يتردد بين نوعين من الأخلاق: أخلاق التعاطف والتضحية الفردية، وأخلاق أوسع لكنها ذات فاعلية أقل ضماناً من فاعليته الأولى، وكان على ذلك الشاب أن يختار أحد الاثنين. فمن يستطيع إعانته في ذلك؟ العقيدة المسيحية؟ كلا. فإنها تقول: (كونوا محبين للقريب وضحوا بأنفسكم في سبيله، اختاروا دائماً الطريق الأكثر صعوبة من غيره). ولكننا نتساءل هنا: أية الطرق هي الأكثر صعوبة من غيرها؟ ومن تجب محبته كقريب، الأم أم المقاتل في الجبهة؟ وأين الفائدة الكبرى، هل هي في المقاتلة مع مجموعة كبيرة وتكون الفائدة عندئذ غامضة، أم إنها في

إعانة كائن معين على الحياة، وتكون الفائدة عندئذ محدودة؟ ومن يقرر في كل ذلك بصورة قبلية؟ لا أحد ولا أية أخلاق مكتوبة.

فالأخلاق الكانتية تقول: لا تعملوا الآخرين مطلقاً بوصفهم وسائل بل غايات حسنة، فإني إذا بقيت بجانب والدتي، أعاملها من حيث هي غاية لا وسيلة وقد أكون في هذه الحالة معاملاً الذين يقاتلون حولي كما كانوا وسيلة. وإذا التحقت، من جهة، بأولئك المقاتلين، عاملتهم معاملة غاية وعرضت نفسي في آن واحد لمعاملة والدتي معاملة وسيلة.

فإذا كانت القيم غامضة، وإذا كانت دائماً أكثر اتساعاً من الحالة المعينة المشخصة التي ذكرناها فلا يبقى لدينا سوى الالتجاء إلى غرائزنا. وهذا ما حاول صنعه ذلك الشاب إذ انه كان يقول: المهم في الأساس هو العاطفة، وما يجب أن اختاره هو الذي يدفعني نحو اتجاه معين. فإذا شعرت بأني أحب والدتي حتى أضحي في سبيلها بكل ما تبقى من رغبة في الانتقام والعمل والمغامرة، بقيت بقربها. أما إذا شعرت بأن حبي لوالدتي ليس بكاف تركتها وذهبت. ولكن كيف يمكننا أن نحدد قيمة عاطفة ما؟ وما مصدر قيمة عاطفة الشاب نحو والدته؟ هو بالضبط، مجرد بقائه لأجلها. فإني أستطيع القول مثلاً: أحب صديقي لدرجة أني أضحي بمبلغ من المال في سبيله، ولكني لا أستطيع القول بذلك إلاّ إذا ضحيت فعلاً بالمال، وهكذا فإني أقول: أحب والدتي لدرجة أني لا أستطيع تعيين قيمة هذه العاطفة إلاّ إذا قمت بالضبط بفعل يؤكدها ويعرفها. ولكني لما أطلب من هذه العاطفة تبرير فعلي بالذات فإني أرى نفسي واقعاً في حلقة مفرغة.

ولعلكم تقولون: إن ذلك الشاب يستشير أستاذه على الأقل. ولكنكم إذا استشرتم كاهناً مثلاً، فأنتم تعلمون نوعاً ما، عند اختياركم إياه، شكل النصيحة التي ستأخذونها منه. وهذا يعني أن اختيار المرشد هو بحد ذاته التزام والبرهان على ذلك أنك لو كنت مسيحياً لقلت: استشر كاهناً. ولكن

من الكهنة من يتعاون مع الألمان، ومنهم من يقاوم المحتلين، فأيهم تختار؟ فإذا اختار الشاب كاهناً مقاوماً للعدو أو آخر متعاوناً معه فهو قد قرر نوع النصيحة التي سيأخذها. وهكذا فعندما أتى ذلك الشاب إليّ كان عالماً بالجواب المنتظر وهو جواب واحد: أنت حر لتختار ولتبتكر، فلا أخلاق عامة تستطيع أن تدلك على الواجب، لأنه لا وجود في هذا العالم لإشارات قابلة للتأويل. ولكن الكاثوليكيين يجيبون بالعكس: إن هنا لك إشارات. وإذا سلمت معهم بذلك فالذي يعطي لهذه الإشارات معنى هو كل واحد منا على هواه[1].

ولعل هذا المثل الذي حرصنا على أن نسوقه بكامله يوضح لنا، بما لا يدع مجالاً للشك، أن الإنسان الحر هو الإنسان الذي يتصرف بمحض اختياره في الوضع والموقف الذي تلقيه فيه تيارات الظروف، والمصادفات وأحداث الحياة وهو في هذا التصرف يراعي كل الظروف الممكنة وكل الاحتمالات المتوقعة ويناقشها بينه وبين نفسه، واضعاً في الاعتبار علاقته بالآخرين. على أن الذي يحدد القرار النهائي بالنسبة لأي موقف من المواقف هو ما يمليه ضمير الإنسان الحر بغض النظر عن أي ضغط يفرض عليه من الخارج. وحتى لو ضغط عليه فهو ملتزم ومختار ومسئول عما يفعل.

والآن وقد فرغنا من إجمال الأسس النظرية لفكرة الوجود والحرية والالتزام عند سارتر نجد من المفيد أن نوجه البحث إلى بعض ما جاء في أدب سارتر وفي مسرحه بالذات لنرى إلى أي حد برزت هذه الاتجاهات النظرية في أدبه.

---

(١) الوجودية فلسفة إنسانية ص ٢٦، ٢٢، ٢٨، ٢٩، ٢٠، ٣١.

مسرحية الذباب لسارتر:

ظهرت هذه المسرحية عام ١٩٤٣، وهي من هذا النوع من المسرحيات الذي يتخذ الموضوعات القديمة أساساً لها، فقد اعتمد سارتر في هذه المسرحية على الأسطورة اليونانية القديمة، أسطورة الكترا التي عالجها ايسكيلوس، وصوفوكليس وألفييري، وجيرودو عام ١٩٣٧، وغير هؤلاء. إلاّ أن سارتر في تناوله لهذه الأسطورة قد خالف هؤلاء جميعاً، إذ استطاع أن يلتمس من أحداث القصة ووقائع الأسطورة سبيلاً إلى التعبير عن فلسفة سارتر إزاء العمل الحر الملتزم، وإزاء فساد هذا العالم وانحلاله، كما استطاع أن يلتمس من الأحداث وسيلة لتحرر الإنسان من المعتقدات الوهمية المتوارثة، والتي ترزح على نفوس البشرية كما يرزح الكابوس، والتي لا تفتأ تطلق على الناس أشباحاً من الخيال تعوق حريتهم وانطلاقهم.

هذا وقد اختلف تناول سارتر لهذه الأسطورة عن غيره في اعتماده على مسرح المواقف[١] أكثر من اعتماده على تحليل الشخصيات، فالأبطال في مثل هذا المسرح شخصيات تقع في مأزق، وتتوقف حريتها على الموقف الذي تختاره للخروج من هذا المأزق. فالمسرحية في جملتها حريصة على أن تكشف لنا في كل شخصية الإنسان المبتكر لنفسه بابتكاره للمخرج الذي يختاره للخروج من مصيدة الفئران التي يقع فيها. على أن مثل هذا النوع من

---

(١) تحدد معنى الموقف فلسفياً وفنياً في العصر الحديث فأصبح معناه الفلسفي، هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخر في وقت ومكان محددين. ويقف الإنسان بسلوكه أو بفكره على موقفه حين يكشف عما يحيط به من مخلوقات أو أشياء بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته، فيتخذ تجاه ذلك كله مشروعاً مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها إلى غاية له يحاول بها التغيير من حاله الحاضرة وهذه العوامل، مهما كانت درجة تعويقها، هي التي تحدد مشروعة وتنبيء، في نطاق تلك الحدود عن حريته- أقرأ ص ٥، ٦٧، ٧ من كتاب المدخل إلى النقد الأدبي لغنيمي هلال.

المسرح لا تعدم أن تجد فيه شخوصاً متميزة بألوان نفسية محددة. ففي المسرحية آدميون واقعيون لهم مشاكلهم، وعندهم إمكانياتهم، كما أن لهم التفاتاتهم الذهنية، وملامحهم النفسية، غير أننا عندما نقول إن العناية بالموقف كانت السمة البارزة في مسرحيات سارتر، لا نعني بذلك إغفال ما في مسرح سارتر من عناصر أخرى هامة منها صراع الأفكار، فليس من شك أنك حين تقرأ سارتر سوف تجد نفسك أمام نوع الدراما الغنية بالفكر الذي يحتاج منك إلى الرجوع إلى فلسفات الوجوديين وغيرهم لمعرفة ما تقوم عليه من أسس، كما ستحتاج كذلك إلى تتبع نوع جديد من الصراع بين الوعي الفردي المتحرر وبين طغيان مجتمع بتقاليده البالية الخانعة.

ولكي نحلل مسرحية الذباب لسارتر ونكشف من خلالها كل ما أجملناه من خصائص هذا المسرح الجديد يجدر بنا أن نقف لحظة عند موضوع الأسطورة التي اتخذها الكاتب أساساً لموضوعه وفكره وصراعه الجديد.

تتلخص الأسطورة القديمة في أن أجاممنون حاكم « أرجوس » كان بطلاً وقائداً للحملة اليونانية على طروادة، ولقد أظهر في هذه الحملة شجاعة تثير إعجاب معاصريه. على أن آجاممنون قد أضطر رغم شجاعته تلك أن يقترف بعض الأخطاء نتيجة لمظاهر ضعف إنسانية لا يسلم منها أي بطل من أبطال المآسي. من هذه الأخطاء أنه عندما كان في طريقه لحصار طروادة غضبت الآلهة فأرسلت رياحاً هوجاء عوقت من سير الأسطول اليوناني إلى طروادة، فابتهل إلى الآلهة أن توقف هذه الرياح، ولكي يكسب رضا الآلهة قدم ابنته « إفيجينى » ذبيحة وقرباناً، وتسير إفيجينى إلى الموت في شجاعة فيمتلىء صدر كليتمنسترا زوج أجاممنون سخطاً على ما أتاه زوجها من عمل فظيع حين ضحى بابنته على هذه الصورة. وعندما يعود أجاممنون من الحرب متوجاً بالنصر والفخار يجد زوجته الساخطة عليه تتآمر هي وعشيقها « إيجست » على قتله ويتم لها ما تريد، وكانت لأجاممنون ابنة

أخرى تدعى « الكترا » وابن اسمه « أورست » فيقع على الاثنين عبء الانتقام لأبيهما من أمهما وعشيقها، ويقتل أورست الأم وعشيقها معاً.

هذه هي مجمل الأسطورة التي اعتمد عليها سارتر؛ وقد حافظ عليها واستبقاها كما استبقى شخوصها القديمة متخذاً من شخصيتي أورست وإلكترا موقفين متناقضين: موقف الفتى الثري النبيل المحنك الذي طاف بالبلاد وتعلم مما صادفه فيها من تجارب أدركها من طبائع البشر، وما اكتشفه من حقائق عن الحياة والوجود، فهداه هذا كله إلى التفكير الحر، وساعده على ذلك أن رأى نفسه بلا أسرة ولا وطن ولا دين ولا مهنة، فبدا بذلك إنساناً حراً تمام الحرية فيما يفعل وفيما يلتزم. أما الكترا شقيقته فعلى الرغم مما عانت من تعاسة وشقاء بمصاحبتها لأمها وزوج أمها، وما لقيت معها من صنوف الاحتقار والازدراء، وعلى الرغم مما تحسه دائماً من فظاعة الأثم الذي ارتكبته أمها وعشيقها، ورغبتها الملحة في الانتقام منها، وعلى الرغم من انتظارها في قلق لعودة أخيها؛ وما قامت به من دور في إقناعه بضرورة الأخذ بثأر أبيها، وتخليصها من وطأة ما تشعر به من مسئولية الانتقام، على الرغم من كل ذلك فإن شخصية الكترا ظلت طرفاً مقابلاً بل ومتناقضاً لشقيقها. وذلك في الموقف الذي اتخذته آخر الأمر إزاء الجريمة التي ارتكبها أخوها أورست عندما قتل أمه وزوجها. فلم تستطع الكيترا أن تنجو كما نجا أخوها أورست من أشباح الندم التي لاحقتها في قسوة، والتي ورثتها مع ما ورثت عن مدينتها الواقعة تحت تأثير الندم منذ مقتل أجاممنون. ذلك الندم الذي يصور الكاتب أشباحه بحشود من الذباب الذي يحط على ما في القلوب الفاسدة من نتن وعفن. وهكذا تقع الكترا أسيرة لأشباح الندم هذه، وتبقى في قبضة العقائد والتقاليد لاتستطيع منها فكاكاً، لأنها مشدودة إليها بقوة العادة، وتضيع صيحات أورست لاخته هباء. فعبثاً يحاول أن يخلصها من الوهم المسيطر على مشاعرها ومن ارتعادها المرعب أمام الجريمة.

وانظر إلى هذا الصراخ الذي ترسله إلى جوبيتر طالبة الصفح والغفران، تقول مخاطبة أخاها:

«إنـي لا أريـد أن أسمعك بعد؛ إنك لا تقدم لي إلاّ المصيبة والاشمئزاز.

النجدة! النجدة! يا جوبيتر، يا ملك الآلهة والشر؛ يا مليكي، خذني إلى ذراعيك احملني.. احمني إنني سأتبع شريعتك، سأكون عبدتك وملكك، وساعانق قدميك. ركبتيك.. احمني من الذباب، من أخي؛ من نفسي؛ ولا تدعني وحدة إنني سأكرس حياتي كلها للتفكير.. إنني أتوب، يا جوبيتر، أتوب»[1].

أما أورست فإنه على النقيض من أخته لقد جاء إلى مدينة «أرجوس» بعد موت أبيه بخمسة عشر عاماً فيجد «إيجيست» زوج أمه وقاتل أبيه يتربع على عرش «أرجوس» المدينة التي تركها وعمره ثلاث سنوات؛ ولا يكاد يدخل أورست إلى هذه المدينة حتى يواجه بشيء فظيع لم يعهده في أي مدينة مر بها من قبل. فقد رأى «إيجيست» يفرض على أهل «أرجوس» حياة ملؤها الذعر والخوف والندم، فمنذ اغتيال أجاممنون والمدينة برمتها تصرخ من أجله. وحتى لا تنسى المدينة صراخ احتضار ملكهم أجاممنون فرض عليهم إيجيست هذا الصياح صياح التفكير عن الذنب في كل عام، فقد اختير بقار ذو صوت قوي ليصيح في ذكرى سنوية في قاعة القصر الكبرى. ثم تطلق الموتى من قبورهم في يوم عيد يخرج فيه الناس جميعاً لاستقبال موتاهم الذين يصعدون من الأرض كبخار هائل من الكبريت تطرده الريح، وينتشرون في ضباب كثيف عبر الشوارع لتنسل

---

(١) مسرحيات سارتر ص ٩٥.

قوافلهم المزدحمة بين الأم والطفل؛ بين العاشق وعشيقته، ثم يقف الأحياء في رعب هائل يطلبون الصفح من هؤلاء الموتى على ما اقترفت أيديهم من الآثام والخطايا، ويبدو الحي أمام الميت كأنه فريسة سمينة حية ينقض عليه وينحتها حتى العظم.

كان ذلك كله يتم بتدبير من «إيجيست» الذي أراد بذلك أن يمنع سكان أرجوس من التفكير في جريمة القتل التي ارتكبها، وأن يحول بينهم وبين فكرة الانتقام منه. فأخذ يغرق المدينة كلها في هذا الشعور المذنب الذي أبرزه سارتر في صورة حسية رائعة، حين جعل الأحياء يخرجون على هذه الصورة المزرية يعترفون بأخطائهم، ويجدون في الرعب والعذاب والخوف من الخطيئة لذة يستمرئونها، وضريبة من الملك تفرض على الشعب فرضاً حتى أصبحت تقليداً سنوياً وعيداً رسمياً للدولة، ولقد أحسن أورست تصوير هذه الحال بكلماته المعبرة الساخرة حين رأى من مشاعر الندم المتوغلة إلى كل ركن من أركان المدينة فقال:

«حقاً؟ جدران ملطخة بالدم، وملايين من الذباب، ورائحة مجزرة، وحرارة حشرات، وشوارع مقفرة، ورب ذو وجه مسحوق، وبقايا مذعورة تضرب صدورها في جوف بيوتها. وهذا الصراخ الذي لا يطاق: أهذا ما يروق لجوبيتر»(١).

ولم يكن أورست حتى هذه اللحظة التي التقى فيها بهذا الجو الغريب عليه قد اكتشف كيانه بعد، لم تكن بين يديه غير هذه الحرية الهزيلة حرية الخيوط التي تنتزعها الريح من نسيج العنكبوت، والتي تتطاير على ارتفاع عشرة أقدام من الأرض، إنه على حد تعبيره، لم يكن يزن أكثر مما يزن الخيط، ويعيش في الهواء. ولكن هذه الحرية الواهية الضعيفة لم تلبث أن

(١) مسرحيات سارتر ص ١٤.

تحولت عند أورست بعد أن واجه الحقيقة، وبعد أن وجد نفسه ملتزماً بفعل لا بد من تحقيقه، لم تلبث أن تحولت هذه الحرية الواهية إلى عمل واع، فقد وقع في مأزق، ولا بد له أن يحقق حريته عن طريق الآخرين وفي مواجهتهم، فقد أدرك أن العمل الذي لا بد أن يأتيه لكي يحقق لنفسه وجودها، ولكي يقيم لنفسه كياناً حقيقياً هو قتل « إيجيست » قاتل أبيه. فيعقد العزم على ذلك بضمير واع يقظ، وينفذ ما عقد العزم عليه دون أن ينتابه الخوف أو يسيطر عليه شعور بالندم، فقد ضرب ضربته وهو على ثقة تامة بقيمة ما يفعله، وهو قد ارتكب جريمته وواجه الإله جوبيتر في غير تردد أو خوف.

وهكذا يبدو لكل من يقرأ مسرحية الذباب كيف استطاع سارتر في حدود تحليله للموقفين المتناقضين موقف أورست المبتكر النابع من نفس حرة نفضت عن كتفيها كل ما تفرضه العقائد والتقاليد والأوهام من سيطرة على الفرد، وبين موقف أهل (أرجوس) الذين يرزحون تحت وطأة الندم وينحازون في غير حرية ولا اختيار إلى ما فرض عليهم فرضاً وما يساقون إليه سوقاً. أما أورست الذي أفزعه أن يرى ضمائر سكان أرجوس مكبلة بالندم، قد حطم هذه القيود وأبى أن يصيبه الداء المستشرى بين الناس، وبنى لنفسه كياناً مستقلاً يكشف عن جوهره، ضارباً عرض الحائط بكل ما كان يوهن من حريته ويضعفها في الماضي. وانظر إلى هذا الحوار بينه وبين « جوبيتر ». رب الأرباب:

أورست: أنا لست السيد، ولا العبد، يا جوبيتر. إنني حريتي! فما كدت تخلقني حتى كففت عن أن أخصك.

الكترا: أستحلفك بأبينا يا أورست، لا تضعف التجديف إلى الجريمة.

جوبيتر: أسمعها، وافقد الأمل في أن تستردها بحججك: إن هذه اللهجة تبدو جديدة بما فيه الكفاية على سمعها- وهي تصدمها بما فيه الكفاية.

أورست: وعلى سمعي أيضاً، يا جوبيتر. وعلى حلقي الذي يهمس بالكلمات ولساني الذي يكونها عند ما تمر به: إنني أجد مشقة في فهم نفسي. لقد كنت حتى الأمس غشاوة على عيني، وسدادة من شمع في أذني، وبالأمس كان عندي عذر كنت عذرى بأن أوجد، لأنك كنت قد خلقتني في العالم لأخدم أغراضك، وكان العالم سمسارة عجوزاً تحدثني عنك بلا انقطاع. ثم تركتني بعد ذلك.

جوبيتر: أتركك؟ أنا؟.

أورست: أمس، كنت قرب الكترا؛ وكانت طبيعتك كلها تحيط بي، وكانت الجنية تنشد أغاني « خيرك » وتمحضني نصائحها، وكان التيار المحرق يرق كما يتغشى النظر، ليحرضني على الرقة، كان شبابي، ليطيع أوامرك، قد نهض فوقف أمام نظري، مبتهلاً كخطيبة يهم خطيبها بتركها: وكنت أرى شبابي للمرة الأخيرة، ولكن فجأة، انقضت الحرية علي فأرعدت فرائصي، وقفزت الطبيعة إلى خلف، فلم يكن لي بعد عمر، وأحسستني وحيداً كل الوحدة، وسط عالمي الصغير التافه، كمن فقد ظله، ولم يكن ثمة شيء بعد في السماء، لا « خير » ولا « شر » ولا أحد ليصدر إلى أوامره.

جوبيتر: وإذن؟ أيجب علي أن أعجب بالنعجة التي يعزلها الجرب عن القطيع، أو بالأبرص الذي هو محبوس في محجره؟ تذكر يا أورست: لقد كنت واحداً من قطيعي، وكنت ترعى كلأ حقولي وسط نعاجي. وليست حريتك إلاّ جرباً يتأكلك إنها ليست إلا منفى.

أورست: حق ما تقول: منفى.

جوبيتر: ليس الشر شديد العمق: فقد بدأ بالأمس فحسب. عد إلينا: عد: وانظر كم أنت وحيد؛ فحتى أختك تتركك. إنك ممتقع اللون، والقلق يوسع عينيك. أتؤمل أن تعيش! ها أنت ذا متوكل بشر لا بشرى، أيها

الغريب على نفسك عد: فأنا النسيان، أنا الراحة.

أورست: غريب على نفسي، أعرف هذا. خارج الطبيعة، ضد الطبيعة، بلا عذر ولا ملجأ إلا في. ولكنني لن أعود تحت شريعتك: فأنا محكوم على بألا تكون لي شريعة أخرى غير شريعتي. إنني لن أعود إلى طبيعتك: إن هناك ألف درب مرسومة فيها تؤدي إليك، ولكني لا أستطع أن أتبع إلاّ دربي. ذلك أني إنسان يا جوبيتر؛ وعلى كل إنسان أن يخترع دربه إن الطبيعة تشمئز من الإنسان وأنت، أنت، رب الأرباب، أنت أيضاً تشمئز من البشر.

جوبيتر: أنت لا تكذب: فحين يشبهونك، أكرههم.

أورست: حذار: لقد اعترفت بضعفك. أما أنا فلا أكرهك. ما شأني بك إننا ننساب أحدنا بمؤازرة غير الآخر، من غير أن نتماس كسفينتين، أنك رب؛ وأنا حر: فنحن متشابهان في الوحدة، وضيقنا متشابه. من ذا الذي قال لك إني لم أبحث عن الندم، في أثناء هذه الليلة الطويلة؟ الندم. النوم ولكني لا أستطيع بعد أن أعاني الندم. ولا أن أنام »[1].

وواضح من هذا الحوار بين أورست وجوبيتر أنه لا يكشف عن موقف أورست وعن اكتشافه لحريته التي حددت وجوده ومصيره فحسب وإنما يكشف إلى جانب ذلك عن فلسفة سارتر التي تسخر من مبدأ الاعتراف بالخطيئة. وما تفرضه على الناس من شعور بالندم، الذي هو عنده شعور سلبي معوق ومضلل، فإن الاختفاء وراء عقيدة الندم هذه إنما هو في رأيه هروب من مواجهة الحياة، بل إن مثل هذا الشعور بالخطيئة لهو أوغل في الشر من الشر نفسه. ذلك لأنه أشبه ما يكون بالدثار السميك الذي يغلف

---

(١) مسرحيات سارتر ص ٩١، ٩٢، ٩٣.

نفوس الناس، فلا تستطيع أن تكشف القناع عن حقيقة هذا الوجود الفاضح العديم المعنى. هذا الموقف السلبي الذي يمنع الناس من مواجهة حرياتهم والتطلع إلى كشف الحقيقة هو الشر في نظر أورست وهو كذلك في رأي سارتر.

وما التحدي السافر الذي أعلنه أورست لجوبيتر رب الأرباب في نهاية الحوار السالف الذكر إلاّ دليلاً على انتصار الوعي الحر، وشعور أورست بأنه استطاع أن يحقق كينونته ووجوده لا عن طريق الآخرين بل بإرادته الحرة. فالمرء لا يكون عاجزاً إلاّ إذا قبل أن يكون كذلك.. ومن ثم كانت ضرورة الالتزام والقضاء على فكرة الاستسلام أو التبعية من أهم القضايا التي تهدف إليها المسرحية. فإن التخلي عن المسئولية هو في الحقيقة قضاء على وجود الإنسان، من أجل ذلك هاجم سارتر بكل قوته فكرة الاستسلام للخطيئة والشعور بالندم. بل لقد ذهب إلى أبعد من هذا عندما أفهمنا أن الشر إنما كان ينبع من اللامبالاة والسلبية والتخلي عن التبعية والشعور بالمسئولية. فإن الشر كله ينبع من جحود الالتزام. لأن جحود الالتزام بمثابة جحود للجحود.

على أن هناك تساؤلاً كثيراً ما يعترض قارىء مسرحية الذباب، وهو تساؤل يتعلق بالموقف الأخير الذي وقفه أورست عندما رفض أن يجلس على عرش أبيه بعد أن قتل «إيجيست». فبأي شيء يفسر هذا الرفض؟ وهل في هذا الرفض ما يناقض الموقف الإيجابي الذي انتهى إليه أورست؟ فإذا فهمنا هذا الرفض على أنه تنصل كان في ذلك تناقض واضح، فمن أين جاء الالتزام إذا كان أورست سوف يترك سلطان المدينة لغيره من الناس؟.

وعلى الرغم مما أثاره هذا التساؤل من شكوك النقاد والباحثين مما أدى بعضهم إلى اتهام سارتر بالتناقض، فإن من النقاد من استطاع أن يفسر موقف أورست الأخير تفسيراً يتمشى مع الاتجاه العام لفلسفة المسرحية، ولا

يناقض موقف الالتزام فيها. فإن تخلي أورست عن حكم أرجوس بعد انتصاره قد كان رمزاً للمقاومة الفرنسية التي قصد إليها سارتر من وراء الموقف الأخير الذي وقفه أورست، فإن موقف المقاومة الفرنسية للهجوم الألماني المغتصب كان بمثابة موقف الجند في ساحة القتال، لا يهدفون إلى ما وراء الانتصار بقدر ما يهدفون إلى الانتصار نفسه[1].

مسرحية الله والشيطان لسارتر

وإذا إنتقلنا إلى مسرحية الله والشيطان لسارتر فسنجد أنفسنا أمام أكثر مسرحياته إثارة وصراعاً وحركة على الرغم مما تفيض به من فكر، وما تهدف إليه من فلسفة سارتر في الوجود، والحرية ونبذ العقائد الدينية، بل وإثبات خطورتها في تعويق تقدم الانسان وتكبيل حريته. بل إن مسرحية الله والشيطان لتذهب إلى أبعد من ذلك عندما تنتهي هذه النهاية الخطيرة التي يلح سارتر في تأكيدها، ملتمساً لذلك السبل من تجربة تحاول أن تستمد أساسها من الواقع، فتنتهي به تلك الحرية إلى أن الموجود الوحيد في هذا العالم هو الإنسان وأن ليس ثمة في الكون إله غير الإنسان. بل لقد حاول جاهداً بما عرض من تجربة، وبالدليل والبرهان أن يقنع نفسه والناس من حوله بالحقيقة التي تقول بأن العدم أو المعدوم هو الإنسان، وأن الوجود أو الموجود هو الله غير أن ذلك كله قد باء بالفشل، وأثبتت التجربة التي صورها سارتر في مسرحيته والأحداث التي أجراها، والشخوص التي عاشت هذه التجربة أو خاضت معاركها، أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك عند سارتر، أن الناس هم الذين خلقوا الله، وليس الله هو الذي خلقهم.

وعلى هذا الأساس يضيف سارتر بمسرحيته هذه دليلاً آخر على فلسفته

(١) إقرأ هامش صحيفة ٧٢٢ من المدخل إلى النقد الأدبي الحديث.

الإلحادية التي لا تفتأ تنتشر في كل أعماله- وإذا كان سارتر قد نجح في أن يقنعنا بما قدم من عناصر الاثارة، وما التمس من حيل مسرحية وما حققه من صراع ومن قدرة على تحريك الأحداث ورسم الشخوص بتمكنه من فن المسرحية، فما أظن بأنه استطاع أن يقنعنا بما انتهى إليه من نتيجة خطيرة تحاول أن تزلزل إيمان الناس في أقدس مقدساتها. فليس من شك في أن إيماننا بالله هو الشيء الوحيد القادر على أن يجعل لحياتنا معنى، وأن يجعل من وجودنا قوة، وأن يجعلنا نتمسك بالحياة ونعيشها ذلك أن الإيمان بالله إيمان بالخير والحق والعدل والجمال، ومن أجل هذه جميعها نعيش الحياة، ولولا هذا الايمان لانتهى بنا الحال إلى ما انتهى اليه الوجوديون من روح العبث والتمرد، وعندها لن تكون هناك حقيقة غير تدمير الحياة. بل قد يكون في هذه النهاية ما يدعو إلى الترغيب في الانتحار. ولماذا تذهب بعيداً وقد قالها البير كامي صراحة.

« فأن يموت المرء بملء إرادته، يفرض أنه اعترف، ولو غريزياً، بطابع هذه العادة الذي يوحي بالسخرية، وبانعدام أي سبب عميق للحياة، وبالطابع الذي لا معنى له لهذا السعي اليومي؛ وبعدم جدوى الألم والعذاب. وبالاختصار فإن الانتحار يعني بكل بساطة الاعتراف بان الحياة لا تستحق أن تعاش »[1].

وعلى الرغم من أن ألبير كامي الذي يعلن عبثية الحياة على هذه الصورة يعود فيقول إن الحياة لا معنى لها ومع ذلك فينبغي أن نعيش، ولكن على أي وجه نعيش إذا انعدمت لدينا قيمة الحياة، ذلك هو السؤال الذي وإن انتهى إلى إجابات متناقضة. يذهب بعضها إلى ما صورناه من

---

(١) كامي والتمرد ص ٩

ضرورة مجابهة الانسان لكل مواقف الحياة بالفعل الملتزم الحر؛ والتجرد من كل فكر متوارث أو قديم أو مفروض على الإنسان فرضاً؛ وتحمل الإنسان لمسئولية أعماله، فان ذلك كله على ما فيه من إيجابية وحرية غير كاف أن يجعل الانسان قادراً على أن يعيش الحياة، ويستمر في المضي فيها دون أن يصيبه التفسخ والتحلل والانهيار. ونحن بحاجة دائماً إلى الإيمان، وليس من شك في أن الدين في جوهره الصحيح عامل إيجابي فعال وقوة دافعة لتحقيق الأمن والسلام والخير للبشرية على الأرض.

وإذا كان سارتر قد استطاع أن يفرق بين الظاهر الخداع لبعض المشعوذين المنافقين ممن لا يعرفون من الدين إلا قشوره؛ والذين تركوا مبادئه العلوية السامية، وأخفوا نفاقهم وراء ملابسهم الكهنوتية الفضفاضة، وطراطيرهم الملونة وذقونهم الكثة، والصليب المدلى، والكتاب المقدس الذي لا يبرح يد القس وبين الداعين عن إيمان بمعاني العدل والخير والحق فإنه للاسف الشديد، قد جعل الانتصار في الدين لهذا الجانب السلبي الظاهري الخداع. بل لقد ذهب الى أبعد من هذا فزعم أن الوسيلة الوحيدة التي تؤثر في أهل الدنيا جميعا وتنطلي عليهم، وتخضعهم لسلطانها ليست مافي هذه الظاهرة الدينية المسرحية الخداعة من سحر؛ وتنتهي المسرحية آخر الأمر بأن هذه المظاهر الخداعة هي وحدها الحقيقة، وما عداها باطل.

وبعد فما موضوع هذه المسرحية، وما كنه هذا الصراع الذي انتهى بالكاتب إلى هذه النتائج؟.

لقد بحث سارتر في التاريخ؛ واستطاع أن يكشف الحقيقة الزمنية الصالحة لموضوعه، كما استطاع أن يحسن اختيار أحداث بعينها من التاريخ تصلح اساسا لعرض الصراع الذي يريده؛ وتمهد السبيل للحقائق التي يهدف اليها.

لقد اختار فترة من تاريخ المانيا في القرن السادس عشر كان الشعب فيها يعاني من وطأة استغلال قاهرة مستبدة؛ ومن حملة ارهاب يقوم بها رجال الدين؛ يفرضون فيها على الشعب إتاوات جائرة، ويبتزون فيها الأموال من غير وجه حق، متوسلين في ذلك بسلطانهم الديني؛ والدين برىء من هذا كله. أدى ذلك إلى ثورة طاحنة، ألهبت حماس الجماهير الشعبية تحت قيادة زعيم شعبي هو الخباز « ناستي » الذي يثأر للشعب المظلوم؛ ويرد عن مواطنيه البلاء الذي أنزله بهم رجال الدين؛ فما كان من الأسقف الذي يمثل حكم الطغاة الجائرين إلا أن يلجأ إلى نوع من الحيلة لكي يقضي على ثورة الشعب هذه؛ ولم يتورع في سبيل إخماد هذه الثورة من استخدام كل ما يستطيع من وسائل الغدر والخيانة.

فلجأ الى مجرم من كبار المجرمين المحترفين كان يتزعم عصابة من العصابات المكونة من اللصوص وقطاع الطريق. واستطاع هذا المجرم المسمى « جويتز » أن يكون من هذه العصابات جيشاً كبيراً، يعمل ما وسعه العمل على التخريب والتدمير مستخدماً كل وسائل الشر، منتقلاً بين الولايات الالمانية يعيث فيها فساداً. أدرك الأسقف مافي هذا الرجل من وحشية، وما لديه من قوة وما ينطوي عليه من شر، وما عرف عنه من امتهان لكل القيم والمبادىء والأخلاق- وما اشتهر به من قسوة في تعذيب الناس. ورأى فيه ضالته المنشودة، وعرف كيف يتحالف معه وكيف يضمه الى جانبه هو وجيش العصابات الذي تحت يده، وكيف يستفيد منه في تأديب الشعب الثائر وعلى رأسه الخباز (ناستي).

وكان إلى جانب هاتين الشخصيتين: شخصية السفاح وقاطع الطريق « جويتز » وشخصية بطل الشعب وزعيمه الخباز الطيب القلب « ناستي » شخصية ثالثة هي شخصية القس الكاثوليكي « هنريك » الذي كان في أول أمره موالياً لثورة الشعب ضد رجال الدين، وذلك لما كان يتمتع به من

دماثة في الخلق، وما كان يشعر به من فساد رجال الدين، وما يستخدمونه من وسائل دنيئة لمخادعة الشعب وابتزاز أمواله. على أن الأسقف الكبير شيخ الطغاة استطاع آخر الأمر أن يخضع هذا القس الثائر، وأن يحوله من رجل ثائر ضد المعتدين من رجال الدين الى رجل موال، وذلك بما استخدمه معه الأسقف من وسائل التهديدوالتعذيب، وما كان يردده عليه دائما من ضرورة الولاء للعهد الذي أخذه على نفسه، وللقسم الذي أقسمه ليكون خادما أمينا للكنيسة، وجنديا مجاهدا من جنودها، حتى ضعف القس في النهاية واستسلم للهزيمة، وخذل الثوار، وانضم إلى إخوانه من رجال الدين.

ثم تبدأ المعركة التي يقف فيها «جوبيتر» السفاح مع جيشه الكبير ومعه الأسقف في جانب، ويقف فيها ناستي زعيم الشعب في جانب آخر، وأدرك ناستي ما يدبره الأسقف في الخفاء، وعرف أن بين أغنياء الشعب من يحاول الأسقف ضمهم إلى جانبه، فيعجل ناستي باغتيال الأسقف، ومن يشايعه من كبار رجال الدين وأصحاب الجاه والثروة، وقبل أن يموت الأسقف، يسلم مفاتيح المدينة، مدينة «ورمس» التي تقع فيها أحداث القصة إلى القس «هنريك» تلك الشخصية المهزوزة المترددة التي خانت ثورة الشعب.

وعلى الرغم من أن «ناستي» زعيم الشعب قد حقق بعض النجاح بالقضاء على الأسقف، وبعض معاونيه من الخونة، فإنه لم يستطع أن يقاوم جيش العصابات الذي كان يتزعمه السفاح «جويتز» فيحاصر السفاح المدينة، ويقبض عليها بيد من حديد، وينسى تحالفه مع رجال الدين، ويستأثر بالسلطة كلها في يديه. وفي لحظة واحدة يتملكه هوس الانتصار وجنونه فيقرر البطش بالمدينة كلها وعلى رأسهم رجال الدين الذين ابتزوا أموال الشعب، ويصرخ صراخاً مجنوناً بأنه لن يرجع عما اعتزمه من شر، ولن تستطيع أية قوة أن تمنعه من أعمال التخريب والتدمير والبطش التي عقد العزم على تنفيذها، زاعماً لنفسه أن ليس هناك إله غيره، بل لقد بلغ

به الجنون حداً يجعله يستهين بقوة الخالق، فهو لا يؤمن بوجود ما يسميه الناس إلهاً، بل لقد ذهب في تحديه واستخفافه إلى حد أنه قال: إذا كان الإله موجوداً حقاً فليعطني الدليل على ذلك؛ وليتفضل فيمنع جويتز مما يريده للمدينة وأهل المدينة من شر؟ فليرسل الله معجزة أو علامة ينذره فيها بالإقلاع عما يضمره من شر لأهل المدينة وينتظر جويتز ظهور المعجزة. أو نزول العلامة، ولكن شيئاً من ذلك لم يحدث. وعندئذ يمضي جويتز في طغيان فكره حين ينتهي إلى أنه هو وحده الموجود الحقيقي الذي يفعل ما يشاء وقت ما يشاء، فهو حر كامل الحرية. ويحاول القس « هنريك » الذي تسلم مفاتيح المدينة من الأسقف المقتول يحاول أن يهدده بسوء المصير، وبالجحيم وجهنم يصلاها مع العاصين المارقين، فلا يزيده هذا إلا إمعانا في السخرية والكفر، فيزعم أن لو كان هناك إله لما وقع في الدنيا هذا الشر، ولأوصدت جهنم أبوابها.

وفي هذه الأثناء لا يرى القس « هنريك » الذي وجد نفسه أمام طاغية لا سبيل إلى التأثير فيه عن طريق الدين، لا يرى بداً من التماس وسيلة أخرى لعلها أن تجدي مع هذا الرجل العاتي، ولم يجد مفراً من أن يلجأ إليه من ناحية يستثير فيها قوته وجبروته ويشككه فيها، فعرض عليه القس موقفاً جديداً، فإذا كان يزعم لنفسه أنه حر تام الحرية في اتخاذ ما يشاء من مواقف، وإذا كان يرى أنه هو وحده الذي يختار الطريق الذي يريد، وأن مصيره بيديه، فليقدم الدليل على ذلك عملياً بالانتقال من جانب الشر إلى جانب الخير، إذا كان يزعم أنه قادر على أن يحول سلوكه في الطريق التي يشاء متى شاء، وقال له القس:

« إنني أتحداك ياسيدي القائد.. وأنا أتحداك لأبرهن لك على أنك لست من القوة بالقدر الذي تتصوره، وأنك لست حراً في تصرفاتك؛ بل أنت مفطور على الشر لا تستطيع منه فكاكا، وأن الله هو الذي عرف فيك هذا

الخبث فكتب عليك الشقاء، وإن كنت تكذبني فهلم... هلم جرب. هل تستطيع أن تقلع عما أنت مجبر عليه من شرور نفسك؟ هلم... هلم... أرني قوتك وجبروتك إذن... هنا مناط القوة إن كنت قوياً حقاً.. وهنا مجال التجربة إن كنت حراً في تصرفاتك وجبروتك. إذن أمامك طريق الخير فانتقل إليه إن كنت قوياً حقاً وإن كنت حراً حقاً[1].

ولكي يثبت «جويتز» أنه قادر على قبول هذا التحدي، وأن هذا القبول نابع من ذاته هو، وليس من تأثير القس اشترط شيئاً واحداً وهو أن يرمي زهرتى النرد، فإذا كسب وخسرت إرادة الله فلن يقوم بالتجربة لأن الله عندئذ يكون قد خسر مرتين، أما إذا كسبت إرادة الله فسيقوم بالتجربة .وحدث أن رمى زهرتى النرد وكسبت إرادة الله هذه المرة، وقبل جويتز التحدي، وصمم أن يخوض التجربة الجديدة ليرى ماذا يحدث لو أنه سلك مع الناس طريق الخير، واستبدل شيطانه الرجيم بملاك رحيم.

ويتم الاتفاق بين القس وجويتز على تنفيذ سياسة الخير الشاملة لمدة لا تقل عن عام كامل ويوم.

ومن الطريف أن ينجح جويتز فيما عقد عليه العزم، فيتحول بمحض إرادته، بين عشية وضحاها إلى إنسان مختلف تماماً عما كان عليه، فيحقق مبادىء الخير والمساواة والعدل. بل لقد غالى في ذلك إلى حد أنه وزع كل ما يملك من عقار أو ثروة على من لم يكونوا يملكون شيئاً. ولم يدخر جهداً ولا وسعا في سبيل البحث عن كافة حاجات الشعب حتى يلبيها كاملة، بل لقد ذهب إلى أبعد من هذا كله، فتحول إلى إنسان فاضل ورع تشع الرحمة من سلوكه ووجدانه ومشاعره. يفعل كل ذلك بدافع من ذاته دون أن

---

(١) أشهر المذاهب المسرحية ٣١٠.

يلتمس من وراء ذلك مثوبة من إله أو زلفى إلى إنسان، وإنما هو الباعث الإنساني المحض المدفوع بالحب والخير والمجرد من النفاق والرياء.

وكان من الطبيعي بعد هذا كله أن يحبه الناس، ويلتفوا حوله، ويتمسكوا به، بل ويعضوا عليه بالنواجز خشية أن يفلت من أيديهم. بل إذا أمكنهم أن يخرجوا للدفاع عنه بالعصى والحجارة، والفئوس «والشواكيش» لما ترددوا في ذلك. فالطبيعي أن يكون هذا هو رد الفعل الذي يقابل به أي شعب حاكما مثاليا من هذا النوع. ولكن، ويا للغرابة، يقف الشعب منه موقفا على النقيض من هذا كله، ويلعب رجال الدين مرة أخرى دوراً هداماً خطيراً فيحاولون ما وسعهم الجهد أن يشوهوا كل ما فعل جويتز من إصلاح، وأن ينشروا في الناس أن السعادة التي تنادي بها السماء ليست هي السعادة التي تتحقق للانسان في الأرض بما يبلغه من ثراء أو نعيم، فإن هذه الدنيا يجب أن تكون دار شقاء وآلام وفقر ومسغبة، ألم يقل السيد المسيح بأن ملكوت الله لن يدخله ألاغنياء فكيف يحول جويتز شعب «ورمس» إلى قوم أغنياء؟ ومن إذن من أهلها من يستحق الدخول إلى ملكوت الله.

ومن العجيب أن يقنع الشعب بهذه التراهات والأباطيل، ويصدقون ما أشاعه بينهم رجال الدين من حماقات، ويعلن الناس العصيان على جويتز، ويجاهرون بالتمرد عليه. بشاركهم في هذا الزعيم الشعبي ناستى ذلك الذي كان يوماً ما يقود ثورة الشعب ضد الظلم والفقر والطغيان. ويبلغ به العته أن يذهب إلى جويتز. يحاول إقناعه بالعدول عن سياسة الخير، ليتيح للناس أن يعيشوا حياتهم كما أرادها لهم الله زاخرة بالآلام والمحن: بل لقد ذهب ناستى إلى أبعد من هذا عندما زعم أن الثراء والرخاء اللذين نزلا بمدينة «ورمس» نتيجة لسياسة جويتز الجديدة سوف تلفت انتباه البلاد المجاورة لها، فيدفعهم الطمع والجشع لاحتلال المدينة وإرسال جيوشها

لغزوها. ويدور حوار بين جويتز وناستي يحاول فيه جويتز أن يذكر صاحبه بماضيه وثورته على الفقر، فلا يجد عنده أذنا صاغية، والغريب أن تصدق نبوءة ناستي فتزحف الجيوش من خارج مدينة ورمس لتحتلها وتنهب ما فيها وتحيلها أثراً بعد عين.

ومع ذلك يبقى جويتز على موقفه وعهده الذي قطعه على نفسه، ويستمر في تنفيذ سياسته، ويظل محتفظاً بورعه وصلاحه حتى ينتهي أمد المدة التي تم الاتفاق عليها بينه وبين القس هنريك، ولا يبقى إلى جانبه في محنته هذه غير فتاة كانت تقوم على خدمته؛ وتسعى إلى مؤازرته لا حباً فيه بل إيماناً منها بالنظام الذي يسلكه من أجل خير البلد.

ثم تدور المنافسة بعد هذا كله بين جويتز وبين القس هنريك الذي طردته الكنيسة وأدركته الشيخوخة، وذهب عنه عقله، فما كان يتوقع أن تجازيه الكنيسة هذا الجزاء الذي لا يتفق مع ما بذل من محاولات لتحويل هذا السفاح الشرير إلى ملاك طاهر. تدور المناقشة بين جويتز وهنريك حول وجود الله العادل الخير، ولكن عبثاً يحاول هنريك إقناع جويتز بهذه الحقيقة، وتنتهي المناقشة بينهما إلى درجة من العنف تدفع بالقس إلى محاولة قتل جويتز حين يمسك برقبته يريد خنقه، (عندئذ) فينهض جويتز ويهجم على القس فيفتك به ويحطم رأسه، ويلقي به على الأرض جثة هامدة. وفي اللحظة التي يفتك فيها جويتز بالقس هنريك ويقتله تكون المدة التي حددها لتجربته قد انتهت. ويرسل جويتز قهقهة عالية تدرك من ورائها ما يعنيه. فهو ينظر إلى السماء بعدها وكأنه يريد أن يقول: لقد ظهرت الحقيقة التي لا حد لقوتها، وهي أن الذي يحدث على الأرض هو من صنع الإنسان والإنسان وحده. لقد كان جويتز يطمع أن تثبت له التجربة عكس ذلك فيؤمن بوجود إله وراء هذا كله ولكن، التجربة خيبت ظنه.

وينتهي المشهد الأخير من المسرحية بأن يخلع جويتز عن نفسه لباس

الكهنوت لباس الخداع، ويعود جويتز إلى ما كان عليه من قبل، إلى سبيل الشر، لأنه وحده الذي ينجح، والآن فليقهر الثوار، وليطرد الغزاة، وليذق كل هؤلاء الويل والثبور وليملأ الدنيا شقاء وجوراً ما دام الناس يؤمنون بأن هذا هو السبيل الوحيد لدخول ملكوت الله.

هذه هي المسرحية بكل أحداثها وشخوصها. آثرنا أن نعرضها على القارىء في أمانة حتى يكون على صلة قريبة بكل أطرافها، وبتطور شخصياتها، وسلوك كل شخصية تجاه الأحداث التي تقع لها، وحتى يتبين للقارىء ما يهدف إليه سارتر من وراء هذه الأحداث، وما يؤمن به من آراء تتصل بالدين ورجاله. وواضح من عرض سارتر للأحداث أنه يريد أن يقول إن الذي يجد تأثيره أكثر من غيره في أهل الدنيا جميعاً ويفعل فيهم فعل السحر ليس جوهر الدين، ولا شيئاً يتصل بمبادئه العليا السامية، وإنما هو المظاهر الدينية الزائفة: إنها تجلب الناس، ولكنها مع ذلك تخدعهم، وتضللهم، وتباعد بينهم وبين الحرية والخير.

ولعل خير ما نقدمه للقارىء من تعقيب على الفلسفة الوجودية. وأدبها واتجاهاتها ما تركه لنا الدكتور مندور في كتابه جولة في العالم الاشتراكي من تعليق على هذا الاتجاه حين يقول:

« أما الوجودية فإنها تدعو إلى التحرر من القيم المتوارثة البالية، ولقد كان من الطبيعي أن تجد هذه الدعوة استجابة لدى أدبائنا، وبخاصة الشبان منهم في عصر قامت فيه ثورتنا لتحطيم الكثير من الأوضاع القديمة الفاسدة، وتحرير المواطنين من كثير من القيود والأغلال البغيضة. وإن كنا لا نستطيع أن نجاري هذه الدعوة إلى نهايتها فهناك من القديم ما هو خير، بل وضرورة نافعة مثل الدين في جوهره الصافي السليم. وهذه حقيقة لا يؤيدها رجال الدين والأخلاق وحدهم، بل أيدها ولا يزال يؤيدها كبار الفلاسفة والمفكرين الذين ذهبوا في حرية الفكر إلى أبعد الحدود.

نحن إذن لا نجاري، ولا ينبغي أن نجاري الوجودية إلى ذلك الحد الأحمق المدمر، حد التنكر للدين والتخلص منه، ولكننا نستطيع، بل يجب أن نستفيد من دعوتها إلى التحرر من كثير من القيم والمبادىء الفاسدة التي طرأت على الدين والأخلاق، مثل القدرية والتواكل والتنصل من المسئولية، وإلقائها على عاتق القدر وإرادة الله. وأن نحكم عقولنا فيما يعرض لنا من مشاكل الحياة؛ ونلتمس لها الحلول التي تنبع من ملابساتها، وأن نتحمل في الحياة مسئوليتنا الكاملة، وأن نثق بأنفسنا وبقدرتنا على تحديد مصيرنا وتوجيهه؛ على نحو ما فعل الوجوديون بأنفسهم عندما ساهموا مساهمة باسلة في تحرير فرنسا من الغزو الألماني مؤمنين بأنهم بهذا العمل إنما يحققون لأنفسهم ولمجتمعهم مصلحة حقيقية »[1].

وقبل أن نختتم هذا الفصل يحسن بنا أن نجعل بعض الحقائق التي استطعنا أن نستخلصها من دراستنا لبعض هذه الاتجاهات الفكرية في القرن العشرين.

ولعل أول ما يلفت الانتباه فيما عرضنا له في هذا الفصل أن كثيراً من المثقفين؛ ورجال الفكر في هذا العصر الحديث يعانون من أزمة فكرية ونفسية تختلف في حقيقتها عن الأزمات التي مرت بالحضارة الأوروبية في أزماتها السابقة. وليس من شك في أن أسباب هذه الأزمة ترجع إلى طبيعة العصر نفسه، وإلى ما مرت به أوربا من تجارب؛ وما عانته من أحداث؛ وما خاضت من حروب؛ وما حدث لمجتمعاتها من تطور نتيجة للتحول الصناعي؛ وسيطرة المادة؛ وسيادة التفكير العقلي؛ والمبالغة في تأليه العلم وتقديسه بل وتسخيره أحياناً في إشعال الحروب؛ وخلق جو من التوتر والتنافس المحموم في سباق التسلح الذري وغير الذري. فكان طبيعياً أن يؤدي ذلك كله إلى

(١) جولة في العالم الاشتراكي ص ٩٩، ١٠٠.

خلق هذا الشعور بالقلق المبهم المقيم الذي استبد بإنسان القرن العشرين؛ حتى أصبح مرضاً شائعاً وطابعاً مميزاً لإنسان هذا العصر؛ وكان طبيعياً كذلك أن يصاحب هذا القلق إحساساً بعبث الحياة، وانعدام الدافع. والمسوغ لبذل الجهد والطموح في عالم قد يباغته الدمار في أي لحظة. وإذا أضفنا إلى كل ما سبق أن طبيعة النظم الاجتماعية الحديثة وما خلقته من وسائل الإنتاج والتوزيع، وما يترتب على ذلك من ضرورة المواءمة بين الإنسان وهذه النظم، قد زاد من شعور الفرد بالعزلة، وبالغ في إحساسه بقلة حيلته وضعف شأنه، أدركنا سراً آخر من أسرار هذا القلق المسيطر على نفوس المثقفين في عصرنا هذا.

مع أن عاملاً ثالثاً يضيفه الدوس هكسلي في جملة هذه العوامل التي خلقت أزمة الإنسان المعاصر ألا وهو زيادة سكان العالم زيادة مفاجئة، يقول: «لقد كان سكان القرن الأول الميلادي يقدرون بمائتين وخمسين مليوناً، ثم تضاعف هذا العدد في ستة عشر قرناً، على حين أن عدد السكان اليوم- وهو ثلاثة آلاف مليون نسمة- يقدر له أن يضاعف في أربعين عاماً فقط، وترتب على هذا التفجر البشري نمو فظيع في كبريات المدن. وكان من نتيجة ذلك أن ملايين من أطفالنا لا يعلمون شيئاً عن الطبيعة: لا يعرفون كيف يكون القمح في حقوله ولا كيف تكون شجرة الفاكهة، بل إن ملايين لم يروا في حياتهم بقرة إلاّ في الصورة.

فما النتائج النفسية لهذا كله؟ أولاً- تضيق دائرة الخبرة بالطبيعة ضيقاً شديداً وثانياً- يفقد الإنسان شعوره بالانتماء فيحس بالضياع لأنه دائماً في زحمة المدن بغير روابط عميقة الجذور، ولهذا فهو يحس بالعزلة رغم تكاثر الناس من حوله[1] ».

---

(١) فلسفة وفن ص ٢٦٨.

على أن كل هذه العوامل التي ذكرنا لم تخلق في الإنسان المعاصر التوتر والقلق والغربة والشعور بالعبث وانعدام الجدوى من الحياة فحسب، بل خلقت إلى جانب ذلك كله عند الإنسان الحساس شعوراً بضعف العقيدة الدينية، والافتقار إلى الإيمان بالله ذلك الإيمان الذي لا يغني عنه شيء. فإن حاجة الإنسان إلى إشباع عاطفته الدينية أمر لا ينقطع.

من أجل هذا كله ظهر العبث والغثيان والتمرد واللامعقول والشعور بالغربة والاهتمام بمشكلة الشر. والبحث عن مبرراته وأسبابه. على أننا نؤمن بأن أزمة الفكر المعاصر هذه لا بد لها، إن آجلاً أو عاجلاً، أن تجد على أيدي المفكرين أنفسهم حلولاً ترد المثقفين من أبناء عصرنا إلى صوابهم. وتعيد إليهم ثقتهم بالحياة، وإيمانهم بالله، وتمسكهم بالخير وحبهم للإنسان.

الفكر الجمالي عند الوجوديين

(ألبير كامي وسارتر)

ألبير كامي: (١٩١٣ - ١٩٦٠)

أولاً: بين الفنان والفيلسوف

يرفض ألبير كامي التعارض المألوف الشائع بين الفنان والفيلسوف، فهو لا يوافق على الزعم الذي يقول.بأن الفيلسوف يختلف عن الفنان، وأن الأول مقيد طول الوقت بمذهب وفلسفة لا يستطيع أن يتحرك بدونها ولا يعبر إلا من داخلها، بينما الفنان إنسان حرّ غير مقّيد، وليس شرطاً أن يظل حبيساً لأي عمل فني يبدعه.

والصحيح عند كامي أن كلا من الفيلسوف والفنان مرتبط بعمله لا ينفصل عنه، فالفنان كالفيلسوف لا يستطيع أن يتحرك بدون فكره وفنه، وإن كل ما يجري في أعماله الفنية هو جزء من كل لا يتجزأ. كما أن الفنان لا يستطيع أن يصدر إلا عن مذهب فكري واحد ينتشر في كل أعماله على إختلافها وتباين أشكالها ويصبح كل عمل فني حلقة من سلسلة تسودها حقيقة فنية واحدة.

والعلاقة بين الفنان والفيلسوف قد تكون كذلك علاقة عضوية عندما

يكون الفنان فيلسوفاً ويكون الفيلسوف فناناً أي عندما يلتقي الاثنان في شخص واحد.

فكل روائي هو في نظر كامي فيلسوف إذ لا بّد أن يكون صاحب فلسفة، كما أن كل فيلسوف هو كذلك فنان طالما كان يتجه إلى عالمه الخاص، ويصدر عن نظرة خاصة إلى الوجود. ويضرب المثل (بكانت) فيقول: إننا لا نستطيع أن نتخيله إلا فناناً مبدعاً له شخصيته ورموزه وعقدته وحبكته الفنية....الخ

ثانياً: الفن والموقف الميتافيزيقي للإنسان

وكما يربط كامي بين الفنان والفيلسوف فهو يربط كذلك الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان، وفي حالة تطبيق هذا المبدأ على الإنسان الوجودي يصبح مفروضاً عليه، فيلسوفاً كان أم فناناً أن يواجه (العبث) السائد في الكون بما لديه من حرية وتمرد وقدرة إبداعية وبذلك يربط كامي بين الفن والتمرد، أو بعبارة أخرى بين الفن وبين رفض الإنسان أن يكون على ما هو عليه. إذ على الإنسان أن يعيد تشكيل العالم وصياغته من خلال عمله الفني، أو بمعنى آخر على الفنان المتمرد أن يحاول فرض شكل فني منظم أو صورة معقولة على العالم.

٠٦٠ ومعنى ذلك أن الفنان الذي يرفض العالم لعدم إتساقه ووقوعه في الفوضى واللانظام، يسعى في ذات الوقت إلى خلق العالم من خلال العمل الفني على الوجه الذي يريده لنفسه.

ثالثاً: الحاجة إلى الوحدة

وتأسيساً على ما سبق يرى كامي أن الفن يعبر عن حاجة ميتافيزيقية أساسية وهي الحاجة الى (الوحدة). ولما كان الإنسان عاجزاً عن الظفر بهذه

الوحدة في العالم المحيط به فلا أقل أن يوجدها لنفسه عن طريق إبداع عالم آخر بديلاً لهذا العالم.

فالموسيقىُّ مثلاً قد يستطيع عند إبداعه لسيمفونية أن يحقق بالأصوات تلك الوحدة المفتقدة في الطبيعة. فالأصوات التي تقدمها لنا الطبيعة من النادر أن تنطوي على توافق نغمي، في حين أن الفنان الموسيقي يستطيع أن يحقق من فوضى الأصوات في الطبيعة نسقاً متناغماً، ووحدة موسيقية تعوضنا عن الوحدة المفتقدة في الطبيعة.

ويهتم ألبير كامي بفن النحت خاصة، فهو في رأيه أعظم الفنون جميعاً، لأنه الفن القادر على تثبيت الصورة الإنسانية العابرة، وتخليق الشكل البشري الزائل، واحتباس الصورة البشرية في تعبير قوي حافل بالمعاني. وهذا ما يعنيه بقوله: «إن النحت يحاول رد فوضى الحركات إلى وحدة الطراز.»

أما فن التصوير عند كامي فهو يقوم على مبدأ الإختيار أو الإنتقاء، وفكرة أن الفن إختيار هي فكرة ليست جديدة فهي تتردد كثيراً على السنة المشتغلين بالدراسات الفنية، والمقصود بها أن الفنان مصوراً كان أم غير مصور لا يسجل ما يراه بل هو يتخيل ما يراه، وفي التخيل الفني استبعاد وحذف، ثم إختيار نصف واع أو على حد قول كولردج إن الخيال المبدع يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد.

رابعاً: القيمة الحية في عالمنا

على الرغم من رفض ألبير كامي للواقع، وإعتبار العالم الذي نعيش فيه عالماً مفتقداً للمعنى، فإن كامي لا يعتبر الفن رفضاً على الدوام أو تمرداً مطلقاً بل هو يرى أن ثمة جوانب أخرى في الحقيقة ما تزال قابلة للقبول والموافقة. ومهما تنكَّر الفنان للواقع فإنه لن يستطيع أن يهرب منه. والفن

حتى ولو كان فنَّ اللامعقول فهو ما يزال شيئاً له قيمته، ومهما يكن في الحياة من فوضى أو قبح أو ظلم أو اضطراب فليس معنى هذا أن العالم قد خلا تماماً من النظام، ومن هنا كانت الثورة على الفوضى عنده تحمل في طياتها تحمساً لجوانب أخرى من الخير. وهكذا يجد الفنان من صميم الواقع قيمة حية تجعل من الجمال وعداً وأملاً، وقد يدفع ذلك البشر إلى التعلق بالعالم. وهذا الأمل هو في يد الفنان حين يدفع إلى الناس بعمله الفني، فعندئذ يمكنه أن يخلع على الأشياء قيمة، وعلى الحياة معنى.

چان بول سارتر

لم يترك لنا سارتر كتاباً مستقلاً في فلسفة الفن أو علم الجمال، ومع ذلك فمن الممكن الوصول إلى رؤيته في الفن من بعض دراساته الفلسفية والأدبية: من هذه كتابان هامان هما (المتخيّل) (l'imaginaire) وثانيهما: (ما الأدب.)

ومن هذه الدراسات بعض فصول في الجزء الثاني من (المواقف) ومن كتابه عن بودلير.

والذي يهمنا هنا أن نطرح لبعض آرائه فن علم الجمال والتي نراها مطروحة في ثنايا كتبه ومقالاته السابقة.

ولعل أهم موضوع يواجهنا هو موضوع (التخيل) وفيه يطرح سارتر قضية الموضوع الجمالي. ويقف سارتر موقفاً وسطاً بين النزعة الواقعية المتطرفة وبين النزعة النفسانية المتطرفة ويرى أن الموضوع الجمالي هو موضوع متخيل تلعب الإرادة الواعية دوراً فيه. بحيث يصبح الموضوع الجمالي لا هو تلقائي إبداعي، ولا هو واقعي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وإن هو يجمع بين التخيل والوعي، أو هو التخيل الواعي بالقياس إلى الفنان.

ولقد سبق أن أشرنا في حديثنا عن الخيال إلى موقف سارتر من الموضوع المتخيل أو موضوع الفن، وضربنا مثالاً على ذلك ما قاله سارتر عن الفرق بين الشيء. وصورة الشيء فالموضوع في الفن لا يبقى على حالة عند الإبداع وإنما يتغير بغياب الواقع أي عندما يغيب الفنان عن موضوع فنه فلا يصبح الموضوع حاضراً أمامه، عندئذ يعيد الفنان تصوّر الشيء أو تخيله، وفي الحالة الثانية يكون الموقف موقف الفنان إزاء الشيء عند غياب الواقع. ففرق بين أن أرى (عليا) وهو في موقف يثير عاطفة الحب نحوه وهو حاضر أمامي، وبين أن أرى (علياً) نفسه في خيالي بعد ذلك فتثير الحادثة نفسها في نفسي إحساسات أخرى. هذا بالإضافة إلى أن موقفي وأنا أشاهد علياً أمامي غير موقفه وأنا أتخيله وهو غائب. ففي الحالة الأولى كنتُ مثاراً بما هو واقع أمامي من حدث، أما في حالة غيابه فإن الإثارة وليدة إرادتي أنا الذاتية، وذلك عندما أعدتُ صورة الموقف من جديد في خيالي.

في المرة الثانية برز دور الإرادة الواعية أي إرادتي في بعث الموقف المثار مرة أخرى في حالة عدم وجود الشيء المتخيل حاضراً أمامي وإذن فثمة فرق واضح بين على نفسه وبين صورة على المتخيلة.

والواضح أن نظرية سارتر في الموضوع الجمالي لا تنفصل عن نظريته العامة في الخيال، باعتبار أن الخيال هو تلك الحرية التي تملك القدرة على رفع العالم ووضعه في آن واحدٍ، ولهذا يعرف سارتر الخيال بقوله: «إنه الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته.»[1]

والموضوع الثاني الذي تثيره دراسات سارتر هو موضوع الالتزام، وهو موضوع يرتبط بالأدب بصفة خاصة، فقد وجد الفيلسوف الكبير أن

---

(١) فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ٢١٢ l'imaginaire p.236

الأدب وحده دون سائر الفنون هو أصدق مثال للالتزام بالمعنى الذي حدده، غير أن النثر دون الشعر هو الذي يتحقق فيه هذا المعنى.

ولقد أفاض سارتر في الكتابة عن وظيفة الأدب الاجتماعية، والعلاقة الجدلية بين الكاتب والقارىء، وصلة الأدب بالعمل، وعلاقة حرية الكاتب بحرية القارىء، ومسؤولية الأديب عن الكتابة أو عدم الكتابة ولقد ثار سارتر على مبدأ الفن للفن، وسخر من فكرة الكاتب الذي يكتب لنفسه. وفي رأيه أن العمل الفني لا يتحقق وجوده إلا بالقراءة أو بالصلة بين العمل وقارئيه، ولهذا يقرر بأنه ليس ثمة فن إلا للآخرين.

ولقد تحدثنا عن الالتزام أثناء عرضنا لفلسفة الوجوديين ولكن يهمنا هنا أن نقف لحظة عند تفريق سارتر بين النثر والشعر. فالوجوديون وعلى الأخص سارتر يتركون الشعر حراً فلا يقيدونه بالالتزام ذلك لأن الشعر عنده لا يتخذ الصورة وسيلة لإبراز موقف معين، بل العكس هو الصحيح، فالصورة الشعرية عند الشاعر غاية في ذاتها، والشعراء قوم يترفعون باللغة عن أنها غاية نفعية أو مادية، والكلمات عند الشاعر لا تهدف إلى استطلاع الحقائق أو عرضها، على النقيض من النثر الذي تكون فيه الكلمات خادمة طيعة.

ومن ثم كان النثر عند سارتر سواء أكان قصة أم مسرحية، هو المجال الذي يتسع لتناول الحقائق الموضوعية. فإذا تناول الشاعر العوالم الخارجية أو نظر إلى مجتمعه أو بيئته نظرة ناقدة، فإن هذا العالم وما فيه يتحول لدى الشاعر إلى حالة نفسية.(١)

---

(١) انظر شرح سارتر للفرق بين النثر والشعر في كتابه (ما الأدب) ترجمة د. غنيمي هلال

أما النثر فهو المجال الذي برزت فيه فكرة الالتزام، فقد استطاع كاتب القصة والمسرحية عنده أن يلتمس من أحداثها ومواقف الشخصيات فيها سبيلاً للتعبير عن فلسفة إزاء العمل الحر الملتزم، وإزاء فساد هذا العالم وأغلاله، كما استطاعت الوقائع في القصة والمسرحية عند سارتر أن تعبر عن فكرة تحرر الإنسان من المعتقدات الوهمية المتوارثة.



أهم المراجع والمصادر

أولاً: المراجع العربية والمترجمة

ألبير كامي- العبث ترجمة سامي نصار- بيروت.

إيريس مردوخ- سارتر المفكر العقلي الرومانسي.ترجمة شاكر النابلي- دار الفكر القاهرة.

جان بول سارتر
(١) مسرحيات سارتر. ترجمة الدكتور سهيل إدريس، بيروت.
(٢) الغثيان. ترجمة الدكتور سهيل إدريس، بيروت ١٩٦٢.
(٣) الوجودية فلسفة إنسانية. ترجمة حنا دميان، بيروت ١٩٥٩.
(٤) ما الأدب. ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال، الأنجلو القاهرة ١٩٦١.

جان فال- الفلسفة الوجودية. ترجمة تيسير شيخ الأرض، بيروت ١٩٥٨.

دريني خشبة- أشهر المذاهب المسرحية- مطبعة الآداب بالجماميز القاهرة.

روبير دي لوبيه- كامي والتمرد. ترجمة الدكتور سهيل إدريس، بيروت.

زكريا إبرهيم- مشكلة الفن، القاهرة.

زكريا إبرهيم- فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة.

زكي نجيب محمود- فلسفة وفن الأنجلو القاهرة ١٩٦٣.

عبد القاهر الجرجاني:

(١) أسرار البلاغة. تحقيق ريتر، اسطنبول ١٩٥٤.

(٢) دلائل الإعجاز القاهرة.

كروتشه (بندتو) المجمل في فلسفة الفن ترجمة: سامي الدروبي- القاهرة ١٩٤٧.

لالاند (أندريه): محاضرات في الفلسفة ترجمة الزيات وكرم- القاهرة ١٩٢٩.

لطفي فام- المسرح الفرنسي المعاصر، القاهرة ١٩٦٤.

محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية- القاهرة ١٩٤٧.

محمد خليفة التونسي: فصول من النقد عند العقاد- بدون تاريخ.

محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة- الاسكندرية ١٩٧٤.

محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر- القاهرة ١٩٥٥.

محمدغنيمي هلال:المدخل إلى النقدالأدبي الحديث- القاهرة- ١٩٦٢.

محمد مصطفى بدوي:

(١) الحياة والشاعر (ترجمة) تأليف ستيفن سبندر- القاهرة ١٩٦١.

(٢) كولردج- القاهرة ١٩٥٨.
(٣) مبادىء النقد الأدبي (ترجمة) تأليف ريتشاردز- القاهرة ١٩٦٢.
(٤) دراسات في الشعر والمسرح- القاهرة ١٩٥٨.
(٥) الشعر والتأمل (ترجمة) تأليف هاملتون- القاهرة ١٩٦٣.
(٦) الغريب (عرض ونقد) مجلة كلية الآداب جامعة الاسكندرية، ١٩٥٨.

محمد مندور: (١) في الأدب والنقد- القاهرة ١٩٤٩.
(٢) في الميزان الجديد- القاهرة ١٩٤٤.
(٣) النقد المنهجي عند العرب- القاهرة ١٩٤٨.
(٤) منهج البحث في تاريخ الأدب- القاهرة ١٩٤٣.
(٥) جولة في العالم الاشتراكي القاهرة ١٩٥٧.

ميخائيل نعيمة: (١) همس الجفون- بيروت ١٩٥١.
(٢) الغربال- بيروت ١٩٥١.

نزار قباني: الشعر قنديل أخضر- بيروت ١٩٥١.

نيكول (ألارديس): علم المسرحية ترجمة دريني خشبة مجموعة الألف كتاب.

ثانياً: المراجع الأجنبية

1. BREIT (E. L).
   reason and Imagination Oxford 1961.

2 . CROCE (B).
   Aesthetics London 1953.

3 . DAY LEWIS
   The Poetic Image London 1951.

4 . ELIOT (T.S.)
   a) Selected Essays London 1932.
   b) Selected Prose London 1953.
   c) The Use of Poetry and the Use of Criticism London.

5 . GRUNEBAUM (VON)
   a) The Journal of the American Oriental Society 1926.
   b) A document of Arabic Literary Gritlcism in the Tenth Century A. D.

6 . NEEDHAM (H. A.)
   Taste and Criticism in the 18th. Century, London. 1952.

7 . PLATO
   ION Translated by J. A. Prent in 1892.

8 . READ (SIR HERBERT)

The Meaning of Art. 1950-1651.

9 RICHARDS (I. A.)

a) Practical criticism London. 1946.

b) Philosophy of Rhetoric London. 1936.

c) The Foundation of Aesthetics London. 1925.

d) The Interaction of Words (Language of Poetry) London 1924.

10. SAINSBURY.

A History of Criticism and Literary Taste in Europe, London 1922.

11. SCHOPENHAUER.

The Art of Literature London 1926.

12. SPENDERS.

The Making of a Poem London 1955.

13. STARE.

The Dynamics of Literature London 1942.

14. WILLIAMS (W. E.)

A Book of English Essays London 1952.

15. WISMATT (W. K.)

Literary Criticism London.



الفهرس






Bibliotheca Alexandrina
0450944